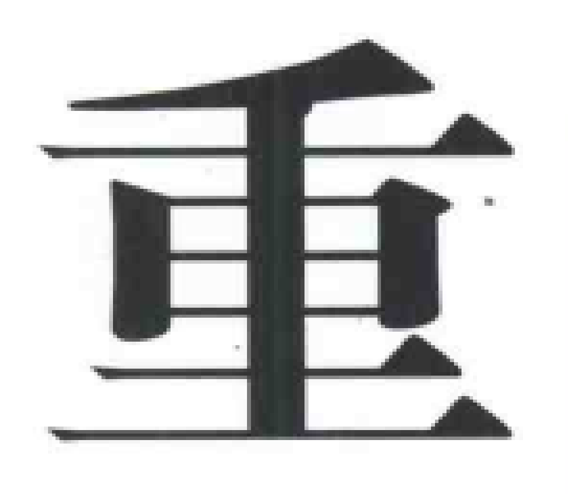
当代学术思潮译丛



# 重构美学

著者／［德］沃尔夫冈·韦尔施
译者／陆 扬 张岩冰



上海译文出版社




# 当代学术思潮译丛

拉兹洛著／系统、结构和经验
霍克斯著／结构主义和符号学
麦奎尔等著／大众传播模式论
哈肯著／协同学：大自然构成的奥秘
耀斯著／审美经验与文学解释学
贝纳西著／市场非均衡经济学
柯廷顿等著／开放经济中的非均衡宏观经济学
弗拉德著／计量史学方法导论
罗洛夫著／人际传播社会交换论
阿佩尔著／哲学的改造
弗朗茨著／X效率：理论、论据和应用
理查德·戴等著／混沌经济学
亨廷顿等著／现代化：理论与历史经验的再探讨
布莱克编／比较现代化
施密茨著／新现象学
罗斯诺著／后现代主义与社会科学
赫费著／政治的正义性
史蒂芬·罗著／再看西方
乔治·里茨尔著／社会的麦当劳化
马克斯·H·布瓦索著／信息空间：认识组织、制度和文化的一种框架
弗兰克·G·戈布尔著／第三思潮：马斯洛心理学
玛格丽特·博登编／人工智能哲学
沃尔夫冈·韦尔施著／重构美学




ISBN 7-5327-2779-3/B·132
定　价：18.00元
易文网：www.ewen.cc

当代学术思潮译丛



# 重构美学

著者／[德] 沃尔夫冈·韦尔施
译者／陆　扬　张岩冰

上海译文出版社



**图书在版编目（CIP）数据**

重构美学/（德）韦尔施（Wolfgong,W.）著；陆扬，张岩冰译．上海：上海译文出版社，2002.5
（当代学术思潮译丛）
书名原文：Undoing Aestherics
ISBN 7 5327-2779 3

Ⅰ.重… Ⅱ.①韦… ②陆… ③张… Ⅲ.美学理论 Ⅳ.B83

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第076426号

**Wolfgang Welsch**

**UNDOING AESTHETICS**

Sage Publications Ltd.

本书根据英国塞奇出版公司1997年英文版译出

English Language edition published by Sage Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi,

图字：09-2000-116号

重构美学

［德］沃尔夫冈·韦尔施著

陆扬 张岩冰译

上海世纪出版集团
译文出版社出版、发行
上海福建中路193号
易文网：www.ewen.cc
全国新华书店经销
上海宝山译文印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张9.75 插页2 字数205,000
2002年5月第1版 2002年5月第2次印刷
印数0,001–5,100册

ISBN 7-5327-2779-3/B·132

定价：18.00元

# 译者前言

沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Welsch)是德国新生代哲学家中的风头人物,以不遗余力地鼓吹后现代主义而蜚声学界。在他的众多著述中,1987年出版的《我们后现代的现代》是引人注目的学术著作,中译本最近亦将在北京面世。韦尔施的另一个特点是对美学一往情深,在当今西方美学界中甚为活跃,除了这本《重构美学》,他的另一部美学代表作《审美思维》(1990),也已被译成英语。当然,韦尔施的美学非常浓重地带有他个人的色彩。这色彩一是后现代,二是德国的思辨哲学背景。两者在怎样的程度上结合起来,本书是一个绝好的例子。

韦尔施曾在慕尼黑和维尔茨堡大学攻读哲学、艺术史、心理学和考古学。1974年获博士学位,1982年获大学执教资格。除此之外他或是教学,或是研究,或是作访问教授,在许多大学中留下了足迹。别的不说,1997年本书出版的时候他在马德格堡的奥托·冯·格里克大学任教,本书翻译的时候他的教

离已移到耶拿的离勒大学。在笔者写这篇译序时，又从美国斯坦福大学传来了他的声音。韦尔施的英语讲得极其流利，流利到听起来完全就像母语。译者不知道这算不算国际公民的一个标识，但很显然，流动不定的职业生涯，在韦尔施看来恰恰也是后现代时代的一个特征。本书中他就讲到，在后现代社会，人老守在一个地方，实属不可思议。这话应当能给我们不少启示。

本书是英国塞奇出版社出版的"理论、文化、社会"丛书之一种。全书收入作者90年代发表的论文和讲演，作者说是进一步拓展了他1990年德文版《审美思维》中的视野，但是重点有所不同，是对美学重新作通盘思考。的确，就本书的书名 *Undoing Aesthetics* 来看，undoing 有拆解、取消之意。计算机中的 undo 命令，意思就是撤销。但是本书的主题其实不是简单消解或者说撤销美学，相反作者认为美学在当代社会中一方面是危机深重，一方面又是前程无限。简单地说，美学应当在消解之后予以重构，应当超越传统上它专同艺术结盟的狭隘特征而重申它的哲学本质，不但如此，它甚至可以是思辨哲学的基础所在。有了这等气势，谁还敢对它等闲视之？

美学在当代社会中危机深重，是因为审美泛滥无边，到了叫人忍无可忍的地步。韦尔施说，我们的

世界实在是被过分审美化了，美的艺术过剩，所以它不应当继续染指公共空间。相反在当代社会的新的公共空间中，艺术应是对全球审美化的中断，应给人以震惊，使我们被花花哨哨的美刺激得麻木不仁的神经，能够重新振作起来。另一方面，如今凡事一旦同美学联姻，即便是无人问津的商品，也能销售出去，原本销得动的东西，则是两倍三倍地增色。而且由于审美时尚特别短寿，又使潮流产品更新换代，如走马灯般替换，没有哪一种需求可以与之相比。不仅如此，那些基于道德和健康的原因而滞销的商品，借审美而焕然一新，便又重出江湖，复又热销起来。所以显而易见，审美泛滥是大众消费文化突飞猛进的必然结果，盖因美的氛围是消费者首选，商品本身倒在其次了。

韦尔施发现，当今审美化的流行不仅仅波及日常生活这一浅表层面，而且它同样渗透进了更深的层次。如果说前者是花里胡哨的物质的审美化，那么后者就是声色不动的非物质层面的精神审美化。美学将不再仅仅属于上层建筑，而且属于基础。它的对象不再仅仅是一种"美的精神"，抑或娱乐的后现代缪斯，而且还是对现实的一种新的认知。这认知在本原上发端于一种审美的意识，这里"审美"所指并不仅仅是美，它更多指虚拟性和可变性，我们发

现，虚拟性和可变性正是后现代社会的特征所在。

现在清楚了，韦尔施要说明的，其实是当代社会生活的一种审美本体论。他认为自然科学的研究人员在他们的知识追求中，同样早就意识到了审美因素的重要性。是以玻尔、狄拉克、爱因斯坦和海森堡在他们的关键段落中，都已经在用美学的语言来作论辩。甚至DNA结构的成功破译，很大程度上也是得益于某种审美的假设：它的解决方法，必然是一种优雅的方法。由是观之，美学法则的变化，同科学革命竟有着因果关系。当人们面对"大爆炸"一类理论或者说不清的夸克故事时，除了认真将审美和虚构的因素考虑进去，几乎就束手无策。

韦尔施的这一类观点，极具人文科学的后现代自信。1958年英国科学家C·P·斯诺发表《两种文化》，断言自然科学和人文科学是互不相干的两种文化，鲜有共通之处。之后有文学批评家F·R·利维斯，同样写了《两种文化》，称自然科学和人文科学理当互通。但是我们似乎从来只听到人文科学标榜它同自然科学的缘分，反之除了身不由己，自然科学永远不屑于拉哲学或者美学点缀自己，宣称它的成果是哪一种伟大路线促成。1996年美国《社会文本》杂志刊载过物理学教授苏卡尔的一篇文章，称近年来女权主义和后结构主义的批判已经揭开西方主

流科学的神秘外衣，暴露了它隐藏在"客观性"之下的意识形态控制。文章引用从爱因斯坦、玻尔、海森堡到德里达、拉康、德勒兹和利奥塔等等的219篇文献，阐明物理现实正像社会现实，本质上同样是一种社会和语言的建构。简言之，自然科学是人文科学的一个分支。苏卡尔本人作为一名科学家，居然有如此高见，一时叫人文科学家欣喜若狂。可是不出一个月，作者再次亮相，声明说他那篇文章纯粹是要作弄《社会文本》，看看这家人文科学的权威刊物，会不会只因投其所好，就采纳他这样一篇胡编乱扯的荒谬之作。果不其然，可怜的人文科学！

好在韦尔施并没有把重振美学雄风的希望悉尽寄托在科学上面。因为除了科学家，他更愿意请尼采、海德格尔，特别是维特根斯坦来作他的理论后援。他强调说，倘若有人认为美学事关的只是次等的、作为补充的现实，那么今天我们正在认识到，美学是在基础层面上直接从属于知识和现实。传统的现实知识追根究底，力求客观，但事实是哲学认知中，审美的范畴诸如外观、可操纵性、歧义性、无根基性抑或悬念性，其实都是现实的基本范畴。对此韦尔施称之为认识论的审美化。正是在这一过程中，美学将自己推进到了知识和真理的核心地带：它是哲学的主人而不是客人。应当说这类反客为主的逻

拼，很有解构主义的色彩。事实上德里达也是韦尔施欣赏的当代哲学家。

本书中有相当篇幅显示了德国哲学的思辨特点。一个例子是作者秉承维特根斯坦"家族相似"的传统，就"审美"一词作条分缕析的概念解剖，分别列出该词感知的、享乐的、形构的、主观的、协调的、美的、艺术的、装饰的、情感的、美学的，以及虚拟的各种语义因素，逐一加以阐释。这样一种分析哲学的谨严，同天马行空的后现代作风并行，堪称奇妙。

韦尔施本书中提出的许多观点，是可以值得我们认真引鉴的。如就美学与伦理学的密切关系而言，他新造了"伦理/美学"(aesthet/hics)这个词。指出美学从诞生之日起，就包含着伦理的内容，两者在此后的漫长时日里，此消彼长，由相融到分离到再次相融。"美学"词源上推希腊语的"感知"一词，本身并不包含美和艺术的意味。与美学相关的审美，面对的也并非只有艺术，审美行为可以面向生活的各个层面。由是观之，就不存在专门守住艺术，一脚踢开伦理内容的美学。即便晚近一如鲍姆加登和席勒，其理论依然是建立在审美改变人的生存状态这一出发点之上。所以，排斥内容、只要形式的审美态度，实践中既不可取，理论上也少有根据。审美的最终结果，依然是要改变异化的社会现实，提高人类生

活水平，其伦理旨的不证自明。

当然，这绝不意味用美学来替代伦理学。韦尔施感兴趣的是多元化：美学的多元化、审美的多元化、艺术的多元化、学科的多元化。一路发展下来，走出传统美学以艺术为研究对象的阈限，建立超越美学的美学已是大势所趋。总之，美学必须超越艺术问题，涵盖日常生活和传媒文化，以及审美和反审美的矛盾，而这将证明于每一种艺术本身的具体分析，同样也是足有成效的。

韦尔施对现代建筑特点的分析也建立在这一基础上。他认为20世纪的现代建筑体现的不是本世纪的时代精神，它秉承的是笛卡尔以数学模式统摄人类生活的衣钵，完全是近代精神的翻版，并不具我们通常意义上所说的异质和多元的现代性。而建筑与时代的不同步，也从一个侧面说明，所谓现代性，其要义同样应当是多元的而不是整一的。

面对后现代与现代性的争论，韦尔施的看法是，这一争论之所以会出现，是因为人们并不了解现代性本身内涵歧义纷呈。随时代变迁，"现代性"这个概念具有不同的含义，17、18世纪，它意味以数学的均一性统摄人类生活及精神的方方面面，而到20世纪，它反过来又认可并重视起多元化与异质性。这样来看，消除边界、面向多元的后现代不仅与现代性

前后承续，而且自身就是现代性的一种表现。

同现代性与后现代性话题相关，给人印象深刻的是韦尔施在书中提出的后现代文化是听觉文化的观点。他指出视觉文化是理性主义的产物，19世纪是它的巅峰时期，往上则可以直溯古代希腊。比较来看，听觉文化的兴起可以说是电子传媒一路畅行之后的必然结果，它更具有一种后现代气质，固然它没有视觉文化的延续性和同质性，但是它具有电子世界的共时性和流动性。视觉意味什么？视觉意味光明、洞见、证据、理念、理论和理性。关于视觉怎样与理性合谋，支配了现代性的制度，韦尔施举了福柯《纪律与惩罚：监狱的诞生》中的一个例子。这个例子是杰里米·边沁始建于1787年的"圆形监狱"，一种堪称完美的监视建筑。围着中央一个塔楼，囚室布成一圈。由于它们不同于早期的地牢，从外部充分采光，故中央只消一个观察哨，便足以将所有犯人尽收眼底。囚室中的一举一动，都有影踪可以追寻。

韦尔施指出，这类圆形监狱是欧洲惩罚制度的典型范式。视觉与世界的关系，在此得到了淋漓尽致的显现：中央的一个眼睛，是一切形相的主人。不仅如此，发人深思的还有光，这启蒙运动的崇高象征，在这里的功能不是自由的媒介，而成为一个陷阱，一种监视的手段。愈多光明，愈多透明性，愈多

监视和控制。这便是边沁对视觉辩证法的天才开拓。对于福柯来说，它成了“启蒙辩证法”的头号范例。视觉至上和监视社会携手并进，彻底透明的社会变成彻底监视的社会。

韦尔施称后现代的听觉文化将是一场伟大的革命构想。它是人所期望的，也是势所必然的。不光出于平等计，在视觉称霸两百年后，听觉理当得到解放；更重要的是只有当我们的文化将来以听觉为基本模式，方有希望。因为在科技化的现代性中，视觉的一统天下把我们一股脑儿赶向灾难，唯有听觉与世界那种以接受为主，不那么咄咄逼人的交流关系，才有力挽狂澜的希望。所以，面临堕落还是得救的选择，张开我们的耳朵吧。

虽然韦尔施最终是强调听觉和视觉文化的两相协调，而不是一味高扬两极中的哪一个极端，但是很显然这里韦尔施对后现代文化的看法，与美国后现代理论大师弗雷德里克·詹姆逊谓后现代主义文化是从现代主义的语言中心走向今日视觉中心的观点不同。到底今天的后现代文化主要是视觉还是听觉的天下，我们似乎不必拘泥于理论的字面意义，因为韦尔施是用听觉指代感性文化，那是荷马的传统。听觉借电子媒体重振了雄风，不错，可是互联网呢？互联网上我们不是主要在看吗？事实上韦尔施充分

注意到了互联网对日常经验的革命性影响，就虚拟世界和真实世界之间的关系，亦有深入描述。作者毫不掩饰他对电子传媒的一往情深，但是，真实世界的一举手，一投足，一次意外的邂逅，一个美丽的笑容，不是因此更显出它们前所未有的魅力吗？作者这一提倡协调的立场，与后现代主义一般辩护人不遗余力、好走极端的作风，又是有所不同的。

1999年韦尔施应中国社会科学院邀请，访问过北京和上海。在上海期间，他还与上海社会科学院哲学所的同仁作了一次座谈。座谈中他表达出对中国文化的浓厚兴趣，认为可以就今日文化的后现代走向展开对话。从这一意义上说，本书中译本的出版，也不失为这场对话的一个组成部分。

本书是陆扬和张岩冰两位译者合作的结果。其中第一、二、七、八、九、十、十一章由陆扬译出，第三、四、五、六章由张岩冰译出。此外，书末附有陈泽环译的韦尔施写的小传一篇，交代自己走上哲学之路的由来，可以作为读者了解作者本人的一个窗口。

译　者

2001年1月3日

# 中译本序

很高兴我的《重构美学》正在走向中国读者。书中的文章驻足于审美现象的经验，这些经验大都是欧美的，也有一些是亚洲国家的。可惜，我写作的时候，手边没有中国的第一手材料，而中国不论对于当代还是未来的世界，都是这样一个重要的国家！所以，当我在 1999 年终于得到机会在中国访问数周时，看到我的思想怎样同中国的生活世界和心灵状态关牵起来，感到非常新鲜。

不用说，我对"中央帝国"感佩良深，感佩她悠久丰厚的历史，也感佩她生机勃勃的今天。中国的实验据我观察，是独一无二的。一方面走向现代化步履坚实，堪称成功；一方面又努力保持中国的特色。两种倾向之间的平衡，各地当然是不尽相同的，比如北京与上海之间，以及都市与城镇之间。我希望，在将来这两种倾向也清晰可见。两种倾向中的生活，都可见出一种后现代状态。

一些文章讨论了这类双重建构。"人工天堂"和"信息高速公路抑或一号公路？"两篇最为明显，其他篇章如"公共空间中的当代艺术"、"未来的城市"以及"走向一种听觉文化？"亦

然。我希望本书不仅能向中国读者显示西方思想的当代革新，同样也能帮助他们更进一步理解他们自己的世界。这便是理论的最终目的：让我们发现改善我们生活的路径。

在中国期间，许多朋友热情好客，使我的中国之行成为难忘的经历，在此我诚表谢意。我特别感谢陆扬教授，是他启动了本书的中文译本，他是一位认真的、忠实的译者。

沃尔夫冈·韦尔施

2001年3月于斯坦福大学

# 序

收入本书的讲演与文章出自1990至1995年。它们进一步拓展了我1990年德文版《审美思维》中的视野，但是重心被更新了。

本书的指导思想是，把握今天的生存条件，以新的方式来审美地思考，至为重要。现代思想自康德以降，久已认可此一见解，即我们称之为现实的基础条件的性质是审美的。现实一次又一次证明，其构成不是"现实的"，而是"审美的"。迄至今日，这见解几乎是无处不在，影响所及，使美学丧失了它作为一门特殊学科、专同艺术结盟的特征，而成为理解现实的一个更广泛、也更普遍的媒介。这导致审美思维在今天变得举足轻重起来，美学这门学科的结构，便也亟待改变，以使它成为一门超越传统美学的美学，将"美学"的方方面面全部囊括进来，诸如日常生活、科学、政治、艺术、伦理学等等。这里收入的文章，意在探讨美学的这一新外延和新建构。

第一组文章是谈一些普遍性的问题。它们讨论了当代思维中美学波及的特定范围，批判地思考了今日全球审美化的现象，阐释了美学和伦理学的关系，回答了当代美学应当如何构成的问题。

第二组文章包括对公共空间中的现代建筑和艺术的诊断，然后探究艺术如何能够超越传统和现代非此即彼的模式来被理解。继而将视角转向未来的城市，转向对我们文化中

的视觉至上传统的批评，也关注新成主导的电子媒体及其对我们传统经验世界的影响。

《重构美学》探讨美学的新问题、新建构和新使命。美学必须超越艺术问题，涵盖日常生活、感知态度、传媒文化，以及审美和反审美体验的矛盾。对于传统美学提出的许多问题、以及当代美学的新态势而言，这些都是今天亟待应对的领域。耐人寻味的是，超越艺术来开拓美学，就每一种艺术本身的恰当分析而言，证明同样是效果显著的。

这些文章产生于特定的场合，有时是专业的哲学论坛，有时是通俗的哲学讲座。由于彼此联系紧密，所以它们有一些重叠和重复。我决定把这一点保留下来，以保证单篇文章的可读性。为此我要向那些一口气将本书通读下来的读者表示歉意。

我感谢所有通过讨论鼓励了这些思想的人：国内和国外不同大学的同事和学生，以及我首次推出这些思想的大会、小会和研讨会的与会者们。他们会在这里的一两个论点中认出他们自己来。我要特别感谢亚瑟·丹图，他在审美化问题的分类方面给了我帮助；感谢汉诺·比尔肯-贝尔希，他一如既往资助我写完了这些文章；并感谢安德鲁·因克平，即便这些文本有时这星期的形式和下星期的形式就有不同，但他始终是一位耐心的、兢兢业业的译者。

沃尔夫冈·韦尔施

# 目录

第 Ⅱ 编

# 美学的新图景

# 1 审美化过程：现象、区分和前景

与你的祖国共生，但不做它的奴隶；给你的当代人以所需之物，但不去逢迎他们的所好。

弗雷德里克·席勒：《论人的审美教育》

然而，对一个美学问题如此兴师动众，也许压根儿就是荒唐透顶。

弗雷德里克·尼采：《悲剧的诞生》

下面的思考系由四个部分组成。首先我想给当代的审美化过程勾勒出一幅图画。由于这画面包含了殊不相同的方方面面，所以其次我不得不来澄清当"审美"一词用于这大相径庭的许多场合时，它是什么意思，以及怎样才能正确地对待这个词。在第三部分，我将努力更深入一层，来对审美化过程作出解释。因此，第四部分是对审美化过程的一个估价，同时来鉴定各种批评的视角。

# 1.1 当代审美化过程的描述

毫无疑问，当前我们正经历着一场美学的勃兴。它从个人风格、都市规划和经济一直延伸到理论。现实中，越来越多的要素正在披上美学的外衣，现实作为一个整体，也愈益被我们视为一种美学的建构。

下面的描述首先就一些现象稍作浏览，对这些现象我们一知半解，却议论得十分悬乎。其次，更应该说明白，除了表面的审美化，还有一种更深层次的审美化。前者已讨论得很多，也被嘲笑得很厉害；后者却不那么为人所知，虽然它更加重要，对它作出正确的批评，也被证明是困难重重。不幸的是，在“审美化”的标题之下，人们经常光是言及它的肤浅含义，而未能思及深层次的审美化。这对于今天势所必然的诊断水准，是远为不够的。

## 1.1.1 浅表审美化：装饰、生动、经验

### 现实的审美装饰

审美化最明显地见之于都市空间中，过去的几年里，城市空间中的几乎一切都在整容翻新。购物场所被装点得格调不凡，时髦又充满生气。这股潮流长久以来不仅改变了城市的中心，而且影响到了市郊和乡野。差不多每一块铺路石、所有的门户把手和所有的公共场所，都没有逃过这场审美化的

大勃兴。甚至生态很大程度上也成了美化的一门分支学科。事实上，倘若发达的西方社会真能够随心所欲、心想事成的话，他们会把都市的、工业的和自然的环境整个儿改造成一个超级的审美世界。

这样来看，世界就成了一个经验的领域。"经验"在这些锦上添花的过程中，是一个中心标题。[1] 每一家店铺、每一家咖啡馆，如今都设计成为一种"活跃的经验"。德国的火车站不再叫做火车站，而是根据它们的艺术装饰，自命为一个"由铁道连接的经验世界"。每天，我们从经验办公串行到经验购物，在经验美食当中休闲，最终回家来享受某种经验生活。有人提议说，即便是回忆，比方说有关纳粹暴行的回忆，也应当在"经验领域"之中登台。

艺术行业也一头钻进了经验的机制，按照这类伪经验的滔滔雄辩继续着它的生产。对此类经验的失望本来不足为奇，但却驱赶着人们从一种经验串到另一种经验。1992 年在卡塞尔举办的纪实艺术展是个再好不过的例子：人们说它是前所未有的糟糕，真是糟糕透了——可是，参观人数之众，也是超出了所有人的想象。这是第一场自始至终没有卖出一件展品的纪实艺术展。它越是糟糕，就越是成功。娱乐产业的这一法则似乎也同样适用于它的准艺术领域。

在这个首要的、突出的层面上，审美化意味着用审美因素来装扮现实，用审美眼光来给现实裹上一层糖衣。这显而易见是接受了一个古老的和基本的需要，这就是相应我们的形式感觉和形式情愫，对一个更美好现实的需求。

---

[1] 参见 G·舒尔兹：《体验社会：当代文化社会学》，法兰克福，1992 年。

在这层面的顶端，特别是在外省，可以见到进步的象征主义："看哪，你不光在大都市里见到这些审美的产品，这里也有——这里的还更好呢，因为这里的产品有人性呀。"那个古老的梦想，那个通过引入美学来改善生活和现实的梦想，似乎又让人记上心头。但是，我们不能忽略这个事实，这就是迄今为止我们只是从艺术当中抽取了最肤浅的成分，然后用一种粗滥的形式把它表征出来。美的整体充其量变成了漂亮，崇高降格成了滑稽。拿破仑早就指出，崇高与滑稽不过是一步之遥。

这一日常生活的审美化，并非如一些理论家相信的那样，是实现了前卫派延伸和冲破艺术限制的计划，虽然是一种不尽如人意的实现。恰恰相反，当博伊斯或凯奇发誓说要延伸艺术的概念，打破艺术的边界时，他们考虑的是原本不是艺术的东西应如何被当作艺术来理解，如是艺术的概念，就会加以改变或延伸。但今天的审美化情况却是截然相反，传统的艺术态度被引进现实，日常生活被塞满了艺术品格。它所呼应的不是前卫派的主张，充其量是呼应了席勒的审美化主张、德国唯心主义的系统规划，以及工会的纲领等等。显然，在当今的审美化潮流中，它们同样不过是被当作追逐镜花水月的一种方案而得到实现的。

### 作为新的文化基体的享乐主义

在表面的审美化中，一统天下的是最肤浅的审美价值：不计目的的快感、娱乐和享受。这一生气勃勃的潮流，在今天远远超越了日常个别事物的审美掩盖，超越了事物的时尚化和满载着经验的生活环境。它与日俱增地支配着我们的文化总

体形式。经验和娱乐近年来成了文化的指南。一个日益扩张的节庆文化和娱乐，侍奉着一个休闲和经验的社会。审美化的一些太为突兀的分支，以及现实赤裸裸的化妆打扮固然可以博得一笑，但是触及作为总体的文化，它可不再是好笑的事情。

## 作为经济策略的审美化

这类日常生活的审美化，大都服务于经济的目的。一旦同美学联姻，甚至无人问津的商品也能销售出去，对于早已销得动的商品，销量则是两倍或三倍地增加。由于审美时尚特别短寿，具有审美风格的产品更新换代之快理所当然，没有哪一种需求可以与之相比。甚至在产品固有的淘汰期结束之前，审美上已经使它"出局"了。不仅如此，那些基于道德和健康的原因而滞销的商品，通过审美提高身价，便又重出江湖，复又热销起来。因此，审美氛围是消费者的首要所获，商品本身倒在其次。这在烟草行业是公认的，在审美方面，烟草工业久被认为是先行了一步。当80年代直接的烟草广告在英国被禁之时，它发明的广告形式既不提及产品的名称，也不提及公司的名称，唯一的诱惑力就是审美上的装点。

这一做法是令人深思的。从中可以看出的两个具有一般意义的转变，影响皆超出了经济的范围。首先是商品和包装、内质和外表、硬件和软件的换位。原先是硬件的物品，如今成了附件；另一方面，原先是软件的美学，赫然占了主位。其次，这些广告策略揭示了这一事实，这就是美学已经成为一种自足的社会指导价值，如果不说是主流的话。倘若广告成功地将某种产品同消费者饶有兴趣的美学联系起来，那么这产品

便有了销路，不管它的真正质量究竟如何。你实际上得到的不是物品，而是通过物品，购买到广告所宣扬的生活方式。而且，由于生活方式在今天为审美伪装所主宰，所以美学事实上就不再仅仅是载体，而成了本质所在。

## 1.1.2 深层审美化：硬件和软件的位移——审美的新热点

当今审美化的蔓延不再仅仅流于浅表，而是同样波及了更深的层次。不论是硬件和软件的换位，还是审美的新实现，议及的这两个过程，都不光是显示了审美化浅表过程的特点，同样也显示了审美化深入层次的特点，这也是我们现在的话题。

**生产过程的变化：新材料技术**

新的材料技术理当首先加以讨论。随着微电子学的崛起，古典的硬件，即材料愈益变成审美的产品。今天新工业材料的观念及其测试，都完全是由电脑模拟层层进展，直达最终的生产。模拟是一个在显示器屏幕上展开的审美过程，它不再是一种模仿的功能，更像是一种创造的功能。所以，这里同样是美学走向了前台，这是说，它关注的不光是过程，同样也是预期的结果。一度以为是古板不变的现实，已被证明是可变的，可作新的结合，纵使审美的想象天马行空，千奇百怪，亦有可能实现。当今天的技术专家们说，我们所能做的事情是难以置信的，这个“难以置信”不像早先那样，是指自信的程

度，而是惊讶材料现实竟然如此驯服，少有抵御。通过智能向微结构的深入，最小的组织也能予以改变。从今日的技术观点来看，现实是最柔顺、最轻巧的东西。材料的更强的力度，亦是得益于柔软的、审美的程序。

审美过程不仅包裹了业已完成的、给定的物质，而且甚至决定了它们的结构，不光影响它们的外表，而且甚至影响其内核。美学因此不再仅仅属于上层建筑，而且属于基础。我们可以发现，今天的审美化不再仅仅是一种"美的精神"，抑或娱乐的后现代缪斯，不再是浅显的经济策略，而是同样发端于最基本的技术变革，发端于生产诸过程的确凿事实。

我将这些过程命名为物质的审美化，它同时也导致了一种非物质的审美化。日常生活与微电子生产过程的交互作用，导致我们的意识、以及我们对于现实的整体把握的一种审美化。凡工作不断求助电脑设计的人，必然懂得现实的虚拟性和可操纵性。她开始明白真实的现实是多么贫乏，是多么易于作美学上的塑造。关于年青一代如何轻而易举在人工世界中塑造自身的问题，老一辈人或许依然所知甚少。

## 通过传媒建构现实

下一个方面同这一点相关。社会现实自从主要是经传媒、特别是经电视传媒来传递和塑造以来，也经历着剧烈的非现实化和审美化过程。我们旧时对现实的信念一旦面对电视这一现实的重大赠与，势必要分崩瓦解。因为电视的现实不再是无所不包，无以逃避，相反，它是可选择的，可改变的，可丢弃的，也是可以逃避的。倘若有什么东西不中你的意，你只消换一下频道。频道转换之间，熟练的电视消费者是在实践

着真实世界的非现实化。这同样也适于其他领域。传媒的图像提供的不再是现实的纪实见证，在很大程度上，更像是安排好的、人工的东西，并且与日俱增地根据这一虚拟性来加以表现。[1] 现实通过传媒正在变成一个供应商，而传媒就其根本而言是虚拟的，可操纵的，可作审美塑造的。[2]

我对当代审美化过程的勾勒，是缘起于审美因素对现实的与日俱增的润饰，以及审美因素对现实的包装。然后我指出，这一表面上的审美化不仅涉及现实内部的单个要素，而且影响到作为整体的文化形式，而这一趋势正愈见普遍。除了表层的审美化（它的关键词是普遍化），还有一种更深层次的扩张（其关键词是普遍化）。如此，硬件和软件的移位，以及最先显露在经济和广告策略中的审美的新优先地位，都得到了淋漓尽致的表现。在物质的层面和社会的层面上，现实紧随新技术和电视媒介，正在证明自身越来越为审美化的过程所支配。它正在演变成一场前所未有的审美活动，当然这里所指“审美”不只是指美的感觉，而是指虚拟性和可塑性。针对这些过程，现实的一种新的、本原上是审美的意识应运而生。这一非物质的审美化，较之物质的、字面上的审美化含义更深刻。它不但影响到现实的单纯建构，而且影响到现实的存在模式，以及我们对现实作为总体的认知。

---

① 在影像技术的时代，曾经作为现实直接记录的照相，从总体上说也不再可靠。一边依靠旧时的对现实的信念，一边使用新的处理技术，造就完美的假象并非难事。

② 电子游戏是一个很好的例子。它们是电视的互动形式，显而易见它与一切所报道的现实义务和现实关系毫不相干。它们普遍表现的不是欢快的，而是变化剧烈的、好战的、令人震惊的现实，这也显示了对审美化的一种需要。

## 1.1.3 设计主体和生命形式：走向美学人？

当人们从物质的和社会的现实转向主体的现实，转向个体的存在形式时，就会做出一些比较观察。在这里，也存在着一种浅表的、显而易见的审美化，但是在浅表之下，同样有着一种深层的审美化。

当前的审美化，甚至可以说在个体中间达到了它的至境。我们无处不见身体、灵魂和心智的时尚设计——这些高雅的新人们所欲所求（或为其所占有）的一切东西。他们在美容院和健身房追求身体的审美完善，在冥思课程和托斯康尼讲习班中追求其灵魂的审美精神化。未来一代代人的此类追求，理当愈来愈轻而易举：基因工程将助其一臂之力，审美化的此一分支，势将造就一个充满时尚模特儿的世界。

个体彼此间的相互交往，亦是日益为审美所制约。在一个道德规范日渐丧失的世界中，餐桌礼节和礼仪，诸如酒杯的正确选择以及庄重场合下的适当举止等等，却还似乎依然是轻轻松松地守住了阵地。生活时尚杂志鼎力鼓吹、礼仪课程传授的审美能力，补偿了道德规范的失落。

在此类过程中，"美学人"（homo aestheticus）正在变成新的模特儿角色。[①] 他十分敏感，喜好享乐，受过良好教育，最重要的，是有着精细入微的鉴别力。他知道趣味问题是没有可争辩的。如此，在包围着我们的动荡混乱中间，就提供了

---

① 参见卢克·费里：《人类美学》，巴黎，1990年。

一种新的安全感。他抛弃了寻根问底的幻想，潇潇洒洒站在一边，享受着生活的一切机遇。克尔凯郭尔的作品又风行起来。[1]

但以上这些浅表的自恋主义，也有一个更为深刻的背景。一切生命的形式、定向的手段和伦理的规范，都早就根据现代意识，设定了一种它们自己的审美品质。至少，自19世纪的历史主义以还，它们就不再被视为强制的标准，而是被看作是历史的、社会或个人的观念，理当审时度势来作定夺，这是说，应被用于特定的地点和时间。总是存在同它们相反的其他观念，它们当中的每一个个别观念，也尽可以被改变或者被替代。道德更替有如某种人工秩序的建构。但它们也是起伏波动的，而不是强制不变的真理。即便当道德主张较为严谨时，其构成作为整体也带有审美的特征。而人们用来选择不同道德的标准，说到底同样有着审美的本质。

然而，我们的生活实践态度和道德倾向这种本原上的审美化，在今天固然是在频频展示自身，但不容忽视的是，基本的思维形式久已成为法统。同样，讽讥此一或那一外显的表露诚然容易，但即便是提出哪怕是一个真正可信的论点，来质疑这情势的深层原因，也是难上加难的事情。

---

① 今天肯定的版本来自福柯，福柯的"存在哲学"很大程度上是当代精神中审美自我设计的一声喝彩。人的一生应当造就"一部作品，带有一些审美价值，吻合一些时尚的标准。"(米歇尔·福柯：《性史》，第2卷："快乐的使用"，纽约，1990年，第11页。)

## 1.1.4 作为普遍潮流、但方式不同的审美化

走近这一新的紧迫的审美话题，其最便当的行为方式便是否定现象——因为不允许的现象不可能存在，因为未被感知者也不存在。人们太容易就美学定义来玩概念游戏，将它仅仅当作一种艺术观。摆脱当务之急的种种问题，你发现自己是身处在传统问题的安全港湾里。这类逃避主义对于焦虑的灵魂来说，恐怕是势在必然的。但是它对于美学的哲学理解，却没有什么好处。它是在诊断和自我安慰的地带设置防线，以对付观念的生发。它附庸在那类离奇的信念上面，以为换一种看法，这些现象就可以消除掉；或者执迷于理论，以为事物只消颁布而无需解释。与这类逃避主义相反，我们有必要对形形色色的未作删减的审美化加以审视，作出区分、作出反思。唯其如此，我们才能实施基础扎实的选择。

我们再来回顾审美化过程的生动场面。无论是在客观的还是在主观的现实之中，审美因素都是在浅表层面上进步：墙面变得漂亮了，商店更加生机勃勃，鼻梁也更见完美。但是审美化同样到达了更深的层次，它影响到现实本身的基础结构，诸如紧随新材料技术的物质现实、作为传媒传递结果的社会现实，以及作为由自我设计导致的道德规范解体的结果的主体现实。

从集合的角度来看审美化结果的一般条件，“审美化”基本上是指将非审美的东西变成、或理解为美。这正是我们当前方方面面的经历。这一审美化可能并非处处都是如出一

撤，审美类型应用于非审美之物，其情况可以彼此各不相同：在都市环境中，审美化意味美、漂亮和时尚的风行；在广告和自我设计中，它意味筹划和生活时尚化的进展；讲到客观世界的技术决定因素和社会现实通过传媒的传递，"审美"归根到底是指虚拟性。意识的审美化最终意味着我们将不再看见任何最初的或最后的基础，相反，现实对于我们来说成为一种建构，而迄今为止我们仅仅是从艺术之中对它有所了解。此一建构是生产出来的，是可以变化的，非强制性的，悬而不定的，如此等等。这样，就其细节来看，审美化导致形形色色的方式，然而从集合的角度来看，它所导致的结果是审美化的一种普遍条件。

## 1.2 概念解析

### 1.2.1 含混不清和不可用是同义词吗？

在根据这一普遍条件进一步展开讨论之前，也许我应当首先来回答一个可能的反对意见。我刚才说到"审美"这个词何以在前面所举的一切例子中，并不具有相同的意义。有时候它意味美的东西，或纯粹是漂亮，有时候它意味时尚，有时候又意味虚拟性，如此等等。不仅如此，它的所指也是变动不定的，有时候它涉及的是客体的特征，有时候是一些相关的性质，有时候则是现实存在的方式。

确实可以允许如此解析一个概念吗？或者换句话说，倘

若这些变化不定的使用方式事实上果真属于"审美"一词的语法，那么，这是否就是在宣告这个词不可用？此类多义性难道不是使它成为一个虚假的概念吗？是否判定为审美的普遍性最终不过是这个词多面多义的一个结果，因而不过是一种幻觉？是否"审美"是一个大而无当的语词，适用于一切事物只因为它一无所指？因此人们是否应当彻底抛弃这个语词，因为一个概念的不确定也就是不可用的同义词？

审美语义含混不清的问题就像所谓的美学学科本身一样古老。美学之父鲍姆加登将美学界定为"感性认知的科学"。[1] 美学首先要处理的并非是艺术，而是认识论的一个分支。另一方面，整整半个世纪之后，黑格尔将美学明确地理解为"艺术的哲学"，更精确地说，理解为"美的艺术"的哲学。[2] 关于这一点，又是数十年后，诸如康拉德·费德勒那样的专家又节外生枝。他说，"美学不是艺术理论"，"美和艺术的结合"毋宁说是"美学领域的第一谬误"。[3] 美学的这种截然相反的定义，可以数不胜数，没有终结。有时候它涉及感性，有时候涉及美，有时候涉及自然，有时候涉及艺术，有时候涉及知觉，有时候涉及判断，有时候涉及知识。"审美"理当交相意指感性的、愉悦的、艺术的、幻觉的、虚构的、形构的、虚拟的、游戏的以及非强制的，如此等等。

就审美一词的意义和可用性而言，这一含混性确实可以

---

① 鲍姆加登于1735年创造了"美学"一词，1742年就这一题材首次作了讲演，1750年出版了以此为标题的第一本书。请见鲍姆加登：《美学》，法兰克福，1750年，第一节。

② 黑格尔：《美学讲演录》，牛津，克拉雷登出版社，1975年，第1卷，第1页。

③ 康拉德·费德勒：《艺术理论与美学》，慕尼黑，1991年，第2卷，第9页。

将人引向绝望。每一个美学理论家都有高见，但是人言人殊。"一切都是对的，一切都不是对的"，"这就是你所处的境遇，倘使你寻求界定……美学的话"。[①] 这是维特根斯坦对此一情势作过的描述。

## 1.2.2 家族相似

**维特根斯坦的例子**

不过，维特根斯坦给我们显示了一条走出困境的路径。他表明具有多种用法的语词，其使用的连贯性固然不可或缺，但是这一连贯性不必归结到一个统一的意义上去，相反可以通过一种用法和另一种用法的语义重叠，而见于不同的方式。如此而得到的不同意义诚如维特根斯坦所言，是"无一相同之处"。[②] 这是说，没有一种要素足以使人宣称审美是什么东西，相反，它们的关系纯粹是来源于这些重叠本身。维特根斯坦称这类结构为"家族相似"。

在我看来，"审美"一词正是以此种方式建构而成。家族相似决定了它的语法。借用维特根斯坦《哲学研究》中的一段名言，你差不多就可以使用这一公式：

> 并非产生某种共通于一切我们称之为审美的东西，我是在说，这些现象无一处相通可使我们使用同一语词

① 维特根斯坦：《哲学研究》，牛津麦克米伦公司，1958年，第36页。

② 同上书，第31页。

来指全体，相反它们以许多不同的方式联系在一起。正因为这一关系，或者说因为这些关系，我们将它们悉尽称作"审美"。[1]

以上引文中，我不过是将"审美"替代了"语言"一词。

### "审美"——一个以家族相似性为其特征的语词：语义因素、语义群、重叠

下面我将要阐明，"审美"是一个以家族相似为其特征的语词。为此我将逐一审视使用这一语词的不同方式。[2] 以此来分辨三种观点，将有助于分析。首先，什么是这个语词的不同意义和所涉领域？其次也是最为重要的，意义的哪一些语义因素可以对应于这些不同的用法，以及这些因素的不同结合，如何导致了审美一词的不同意义？最后，不同用法中同样的语义因素如何使它们之间达到相互重叠、联系以及转化？那末作为这些语义因素的结果，你如何从此一意义转到另一意义，从而一路贯通"审美"一词的全部用法？

#### 感性语义群：感知的与升华的语义因素

从非常广泛的意义上说，"审美"一词指的是感性。"审美"多多少少可用作"感性的"的同义词。同理，严格地说，我们并不将一切感性的东西都称为"审美的"。我们更经常地将之同粗俗的感性区分开来，只把目光盯住经过培育的感性。

---

① 维特根斯坦：《哲学研究》，牛津，1958年，第31页。

② 为篇幅计，我限于列举主要意义，其数量本身就是多不胜数的。分析应当足以传达家族相似的特征，这特征反过来标示了"审美"一词的其他用法。

比如，我们并不认为饕餮之徒口腹之欲的快感是"审美的"，而只把这个词来指美食品尝家的快感。感性的精神化、它的提炼和高尚化才属于审美。它可以一直延伸到意指过于讲究的高雅、崇高，甚而飘渺的仙境。

我称一般指涉感性的第一种语义因素为"感知"的语义因素，而称用于更为特殊的例子的第二种因素为"升华"因素。它表达一种超脱的立场，与粗俗感性形成一种距离，升华而向感性的更高形式。唯有两种因素并举—— 有感知的因素也有升华的因素 —— 方构成指涉感性之"审美"一词的语义群的完整语义。当然，通过以上双关，"审美"这个语词一开始便固有一种特殊的张力，既指感性，同时又与感性留出一段距离，它的目标不是普通的感性，而是一种更高的、经过分辨的、特殊培育过的感性态度。由此为一系列移位和变异敞开了大门。

### 审美的双重性质：感觉和知觉

在感知的语义因素内部，明显可见一个更进一步的区分。因为感知可分成两个方面，一面为感觉，另一面为知觉。感性与快乐相联系，属情感性质；另一方面知觉与客体相联系，属认知性质。主观的估量构成感觉的焦点，客观的确证构成知觉的范围。与这一两分相关，"审美"可以拥有一种"享乐主义的"意义，表达感觉的快感积累，以及一种"理论方面的"意义，表达知觉的观察态度。

### 感觉：享乐主义的语义因素

着眼于感觉，升华的语义因素再一次阐明了自身。如前所述，我们并不称一切感性的东西，一切感觉或快感为"审美

的”。不，它不是低层次的、为生命利益驱动的本能快感；而是一种高层次的快感，或者适用于自然而然给人愉悦的物体中那些非关本能的方面，或者适用于从生命本能的角度，乍一看既无快感也无不快感的事物。比方说，特定的审美快感指的是饭食的安排，而不是它们的实质；爱的行为，而不是本能的满足；或者演讲的形式，而不是它的内容。

本能的快感可以比作一座房舍的底楼，审美快感相当于其上的某一层，是一支“雅曲”，一旦基本的需要得到满足，反思的快感便从中而生。这快感判断客体并非出于需要和有用，而是出于美、和谐、崇高和优雅。这支“雅曲”是判断的审美机能，即“趣味”的至善之境。因此，“审美”经常被用于“有趣味”的意思，或者“维系于优雅的”趣味。

这一高层次的快感，不用说，确实也是具有享乐主义倾向的。快感是它的中心动因。趣味的快感亦是归结于“直接联系于快感和不快感的一种感觉”。[1] 只不过如今它无关纯粹“感觉趣味”的快乐，而事关更高层次的“反思趣味”的快乐。[2]

当今两层之间的距离在一定程度上的接近，已是相当明显。从前，人们说到“审美”，必有高远的需求需要满足；在今天，低层次的要求亦足以敷衍。故而取悦感官的某种安排，亦被称之为“审美的”。升华因素如此降尊纡贵，审美需求已经接近了本能领域，甚至是在此一领域中孕育而出。同理，高雅与平俗这个二元对立依然很大程度上联系着“审美”一词。审美永远具有一种距离感。

---

① 康德：“判断力批判导论 I”，见《判断力批判》，印第安纳波利斯，哈克特公司，1987 年，第 113 页。

② 同上书，1987 年，第 57 页。

审美感知的语义因素:形式和比例相联系、理论的、现象的

同样,在感知的另一方面,即在知觉的一面,升华语义因素也首当其冲在确证自身。当我们判定一种知觉是"审美的"时,我们心灵中所有的并不是普通类型的知觉,而是一种特殊的、高层次的知觉,它的目标所向是特定的方面和对象。比如说,不似简单的知觉指向红色的东西,而是指向此一红色与绿色形成互补反差这一事实,抑或指向它如何在周围的色彩中格外突现出来的事实。

审美知觉一般来说较少指涉因素,而更多指涉因素之间的关系,指涉连接和对比、和谐与联系、反向的支撑,以及类比。审美知觉关注它们的协调和完成。形式和比例的问题构成了它的领域。所以,凡"审美"指涉此类知觉,某种形式和比例相关联的因素,必突现到前台中来。

除此之外,某种"理论的"的语义因素也是此类知觉的特点:审美知觉发生在冥思的形式之中。它关注的不是事物如其本然的直接存在,它甚至隔开一段距离,尤其能够欣赏对象,这恰恰是冥思的方式。审美知觉不是实践导向,而是观照式的;不是实用的,而是理论的。这可以引向诸如"脱离实践"、"非现实"和"出世"一类涵义。人以审美来知觉,他的目光全神贯注投向对象特定的审美方面和关系,而不被吸引到真实存在中去。她不弄脏她的双手,漠然无视真实世界的纷争,而凝神观照审美的状态。

由此而下,"审美"可明显导向"现象的"语义因素。这主要是说,审美知觉只把自己引向表层,引向事物的外表,从而献身于事物的外观而不是内质。它在对象的外部狂欢,绝不

对它们的内核忧心忡忡。如此与"审美"经常相连的涵义有"形相"、"显见"、"侧重外表"、"外向"和"浅表"等等。

"主观的"语义因素

经常有人说，审美感觉是主观的，此人喜欢这个，彼人喜欢那个。故而"审美"一词的用法，经常取决于"主观的"语义因素。就快感一般来说是取决于主体而言，这是可以理解的。快感的性质非为如其本然的客体所决定，而只有在与主体的关系之中达成。这一点于审美快感尤其明显，因为它完全取决于一种特定的态度：它的客体，比方说一支曲子成功的形式或是一块调色板的和谐，只有在趣味的视域之中，才显示出它们自身的意义，而对普通的感觉和知觉而言，它们压根就是不存在的。

"协调的"语义因素

"审美"有时候表达一种"协调的视野"。我们设计的结构之所以是"审美的"，完全是因为在它们内部，五花八门的东西奇妙地结合起来，构成和谐，彼此协调有致。日常生活中的尖锐冲突、互不协调的东西，似乎自然而然就依凭审美的节律，合为一体了。从基本感性向审美感性的转移，同时也是从矛盾向包容、从冲突向和谐、从分歧向协调的转移。

从分析的角度来看，上面提到的数种语义因素，如此再次得到了肯定：除了日常的现实经验与升华的经验，还有形式的与成比例相关联的语义因素与现象的语义因素。意义的不同要素同样显而易见可以相互组合起来。或者更确切地说，虽然使用了"审美"一词的不同方式，亦即这个词的意义，大都是聚焦在一种特定的语义要素上面，但它们同样也可以将其他

的语义要素结合成另外的观点。即便从结构上看，单一的语义要素也似乎总是寓示着其他的语义要素。

### 美的语义因素

“审美”经常被用作“美”的同义词，这是说，用在美的意义上面。[①] 美甚至广泛被认为是最典型的审美属性。这与这一事实有关，即“美的”可以将一切与感性相关的因素吸收进来，然后将它们综合概括，纳入某个协调的视域。因为美意指感性形式的完美过程，而这一完美的构成在于部分向整体的一种自由趋归，这也就是协调。如此，审美就像升华的、享乐的、形式和比例互联的语义因素，特别是像那种协调的因素，从属于美的语义因素结构。

### 装饰的和形构的语义因素

用更重实用的观点来看，“审美”可以指设计，特别是好的设计，“形式优美”的设计。升华的、形式的与成比例的、美的以及与协调相关联的语义因素在此同样参预其中。除此之外，审美的某种装饰的意义也移向前台：形式结构唯有在其结果的表征完成之时，方才到来，如此不是通过内容的改变，而是通过材料和对象的高超安排和引人入胜的组构，来给人以愉悦。这一装饰的语义因素显然相近于现象的语义因素。

但是高踞在这一之上的，可见一种新的语义因素：形构的因素，即生产的因素。如果说“审美”的先前的用法指的是现存事物的审美“思考”，而使生产的一面限制在审美态度和审

---

① 黑格尔在《美学》导言里谈到将美学理解为 callistics，即美的科学。

美知觉类型的生成上面，那么这里关注的，就是"对象层次上的生产"，即审美性质客体的生成。这可涉及到日常生活的对象，一如它之关注艺术品。

### 艺术的语义因素

"审美"时常多多少少在定义上指涉艺术，因此专门地拥有了"艺术的"意义。此一广为传布的用法可以用以下事实来解释，这就是与艺术关联的意义，差不多能将前面提到的近乎一切因素囊括其中：感性的因素、其转化和完善、观看的愉悦、同真实的距离、形式和比例的完善、与实践的距离、现象学、诸因素向那协调的整体的奇妙趋归，当然同样还有对主体和美的强调，以及装点的和形构的契机。

### "符合美学"的语义因素

"审美"可以最终被用作"根据审美的理论"的同义词，这是说，意指"符合美学"。简言之，这个语词因而指示审美方面的能力。

"审美"一词方才提到的那些意义较为狭窄。与此相反，最后我还要列举三种意义，比较来看，它们是扩展了这个词的涵义。

### "情感的"语义因素

当我们称某人是"审美的"，这并非一定指上面已经提到的那些意义，指涉他或她的外表或美的举止，人们同样也可以说，这人是能够以一种特别的方式来感觉的，是特别富有"情感"的。这样一个人，能够见他人之所不见。

此一用法与审美知觉的特殊性并不矛盾，观察事物与众

不同而且由表及里，不似普通人只看到普通的东西，比方说只看到色彩，而他能看到色彩的和谐。"情感的"意义将这一审美的结构转移到其他领域，这里首当其冲的并不是感性，而是伦理、道德抑或政治。比方说，谁能在某种友好的姿态中看出侵略性来，在逆来顺受的举止中看出压迫来，此人即可以说是"情感的"了。所以当我们说"审美文化"时，我们并非一定要将有关文化的某种特定的高雅艺术层面牢记心头，相反可以来指文化在道德和政治方面发展而出的特殊的情感性。

"美学的"语义因素

"审美的"其典型意义经常是指根据独有的审美标准，来审美地形构生活，造就存在的一种审美形态。[1] 这里"审美的"完全相当于"美学的"。

美学的态度描述了一条回归审美之生机勃勃的原始基础的道路。审美经验是补充鲜活的经验呢，还是最终吸收并且取代它们，这个问题始终是悬而未决的。生活的审美类型选择后者，即由表及里的解决方案。

审美的普遍化维系着美学的态度，而"美学的"和"艺术的"一样——足以将差不多前面解释过的一切语义因素尽收其中。但是，它同艺术的整合性有所差别，一个方面即在于就作品产生而言，它的形构运动并不指向外部，而是指向人自己的生活设计，因而也就变成了反思的性质。

与此同时，有鉴于美学家最终关注到他或她自己的快感，

---

① 此一意义自席勒、黑格尔和克尔凯郭尔之后即流行不衰，尤其为波德莱尔和王尔德这类艺术家推崇备至。

快乐的因素也变成了反思性质。因此，这里的新意在于，说到底是游戏一统天下，如同可能性优于现实一样。“审美人”是一位鉴赏家，对“可能感”和虚拟化，都深有体会。

### “虚拟的”语义因素

由此引出我在这里要解释的最后一个语义因素：虚拟性。它意指对现实的一种特定的审美把握，凡当审美思考成为主导模式，来看与现实的关系之时，虚拟性就登台亮相。这一审美的世界观是现象学语义因素的继续，完全面向表层和外观。对于它来说，世界的统一性不再是一样东西，而只是现象。纯粹的审美观察家立场激烈可以一至于此：“现象背后一无所有；现象本身只是课业。”[1]

由此观察现实，不论是单纯的东西还是单纯的审美表现，都不是决定因素，相反举足轻重的是它们的连接、它们的关系、它们在整体内部的集合。如此的结果是所有的定义——如其本然的客观所指，但同样还有审美表现——都逐渐陷入一个特定的悬置状态。因此，这个审美的世界从整体上看，传递了一种轻灵、多变和悬空的印象。

当然，这类定义是有“现实”世界作为它们的后盾的。现实的庄严是黑色的积淀，审美世界就在它的上面如此光辉灿烂地构筑起来。正是在与现实世界的对立之中，审美世界肯定了虚拟世界的品质，肯定了现实的化解，肯定了对非现实的勾画和关注。与现实相反，审美世界将更见优越，将是轻灵的、明亮的，相对来说非现实的，有时候还是云遮雾障的。这

---

[1] 歌德：《歌德全集》，第 12 卷，慕尼黑，1973 年，第 432 页。

可能引起反面的联想，诸如“异化于现实”、“彷徨”、“浅显”、“朝生暮死”、“取消义务”、“不负责任”或“无根无据”等等。围绕“虚拟”这个中心属性，“审美”一旦意味着一种存在的方式，指的就是这一类意义。

## 结论：家族相似性和“审美”的诸多意义之间的关系

如此这般将“审美”这一词的主要用法浏览个遍，其结果又是什么？它能够让我们将这个词的所有用法和语义因素，统一归纳为一个完整的系列吗？

首先，我已经指出，既不存在“审美”这个词的某一个单纯的必然用法，也不存在某一个语义因素可适用于它所有的不同意义——由此而表征类似于审美基本要素的东西，或组成一条延绵不断的通贯它所有意义的东西。

其次，可以看出，这些歧义纷呈的用法并非相互之间全然毫不相干。诚然，如果说“审美”在指涉知觉的语义群中具有“理论的”一义，在指涉感觉的语义群中具有“快乐的”一义，那么这些就是相当不同的意义，而你无以让它们彼此替代。类似的情况见于另一些属性，如“形式和比例互联的”、“现象学的”、“主体的”、“形构的”或“虚拟的”。但是，显而易见，其他转化确实存在于这些属性之间。故而由它们决定的意义群，展示的不光是主要在主导属性方面的持久差异，与此同时还有一系列联系和转化。

此一类错综复杂的关系主要缘于这一事实，即语义因素并非在严格的意义上表征“根本的东西”（就像原子的建构那样），相反是展示了一种复杂的结构。一个单一语义因素的语义建筑，可以包括其他数种语义因素。这类语义因素的网络，是在使

用中时不时地轮番显现自身。诸因素并不表征自足的语义立场，而应被理解为某个语义因素网络内部的特定的点。

就其他语义因素可以从属于一个单一的语义因素的结构而言，此一类型的诸多意义从表面上看可能是毫不相干。但是，它们以一种潜在的和建构的方式，彼此联系起来。因而比方说享乐主义的因素和理论的因素，它们是出自"感知"因素的分支，一方面连接于感觉，一方面又连接于知觉；然而无论是感觉还是知觉，两者当中都活动着某种升华的成分。故而尽管表面上不同，享乐主义的因素和理论的因素是为"感知"这个双重的母体联系起来的，为升华这一成分联系起来的。此一结构的结果，便是你可以在此类共通因素的管道内部，从一种意义转移到另一种意义。这当然不是取消它们的差异，恰恰相反，实际上是使之更便于理解。人一旦明白享乐主义的因素和理论的因素作为同样的升华动力的结果，如何源出"感知"的不同分支，便既可理解它们的差异，同时也理解它们的机制，而正是它们的差异和机制，使它们都成为"审美"意义序列中的成员。或者诸如"情感的"这一属性，虽然分享了"有关于形式"的意义，将日常知觉搁置一边，并且确立对它的优越性，实际上却可用于完全不同的场景。比方说，不是用于审美，而是用于政治的和道德的场合。如此"情感的"在知觉的层面上，与"有关于形式"就大相径庭，因为有关于形式的意义即感知的成分，其前提甚至都没有发生在"情感的"系列的染色体之中。不过，就两者都拥有一个距离的因素，其间就产生了联系，从而都令人信服地属于"审美"的、或"虚拟的"意义系列，它们联系着许许多多其他因素，诸如"升华的"、"理论的"、"现象学的"等等，但这并不意味它囊括了一切其他因素，如

"美的"、"相吻于美学的"或"情感的"因素。

其三,渗透到意义的潜在结构中的分析,告诉我们为什么能够,以及如何能够从一种意义过渡到另一种意义。精确的思考可揭示"审美"之不同用法之间的重叠、联系、差异以及位移,并且,由此使这些用法的关系网在整体上便于理解。它引导我们一步一步贯穿全程,遍览了"审美"一词层出不穷的不同用法。

如此,从一种用法到另一种用法的转换,多多少少类似维特根斯坦的纺线比喻:"我们扩展我们的概念,就像纺线时我们把纤维同纤维拧在一起。"倘若我们来看单个用法或语义因素,那么我们"所见并非共通于全体的什么东西",相反我们看到的是"相似性、关系,以及所有的类似系列"。"这一考察的结果是:我们见到了一张错综复杂的网,相似性重重叠叠,杂乱无章;有时候是一股脑儿的相似性,有时候是细节的相似性。"[1]

第四,诚如维特根斯坦的以上分析所示,关键在于此类家族相似性足可充分解释"审美"这类概念的一贯性和有效性。完全没有必要求诸哪个贯穿首尾的"本质"。就像纺线的比喻,一个概念的可用性和持久性取决于不同意义的交叠,而不是决取于某一个基本意义的继续。[2] 要记住的是联系存在于点点滴滴之间,而这些联系本身可能符合不同的模式,而使意义之链展示出形态各异的丰富差异,并且不断地将其他的属性或语义因素推向前台。

---

① 维特根斯坦:"例如,考虑一下我们称为'游戏'的过程……如果你看看这些游戏,你是不会看到所有游戏的共同点的,你只会看到相似之处和它们的联系,以及一系列关系。"(《哲学研究》,第 31－32 页。)

② "线的韧度并不在于某根纤维是否贯穿其全长,而在于许多根纤维的重叠交织。"(维特根斯坦:《哲学研究》,第 32 页。)

第五，由是观之，这一类的概念并不是严格封闭的，而是可以"进一步旋转的"。不光是意义的历史位移，而且意义的新的变化也是可能的。

结论："审美"一词的不同用法可通过家族相似性集中起来。不同的意义之间存在巨大的差异，也存在重叠和交互联系。因而"审美"的一词多义既不必加以反对，也不是险象环生的事情，而是可予充分理解的。不仅如此，家族相似保证了"审美"一词作为一个整体，具有一种连贯性，尽管这种连贯性是松散的。

## 1.2.3 几种结果

这样正确处理"审美"一词，又有什么结果？

1. 尽管歧义纷呈，这个词具有可用性。其形形色色的用法并没有否定这个概念，相反在正确的用法之中，甚至能够为其特殊的可用性构建基础。"不确切"并不是"不可用"[①]的同义词。你只消明白如何确切区分你所面对的不同语义模式，或者语义诸种因素的组合。倘若这一点有了保证，那么就完全

---

① 维特根斯坦联系"语言"和"游戏"的概念解释了这一点："我可以以这种方式给'数'的概念一些严格的界限，即用'数'这个词指一个严格限定的概念，但我也可以这样使用它：即这个概念的延伸不被一个疆界封闭。这就是我们如何真正使用'游戏'一词的……什么东西仍能算作游戏，什么东西不再算作游戏呢？你能划出界限来吗？不能。你可以划一个；因为迄今为止还没有划出这样一条界线。（但以往你在使用'游戏'一词时并未感到有什么不便。）但是这样一来这个词的用法就不受规则限制了，我们用它玩的'游戏'也不受规则限制。"（《哲学研究》，第33页。）维特根斯坦对这段思考的结论是，这类多重交叠结构的概念，其每一种解释都必须是不确切的，对此他说："我们只消理解'不确切'是什么意思。因为它并不意指'不可用'。"（第41页）

可以准确无误地对待这个概念的种种单独用法，以及适当地处理它们作为整体的多重价值。

2. 这样做不仅合情合理、富有成效，而且也是势所必然。无论是谁，要想从这个词开拓出一种完整意义上的美学，必须能够公平地对待它的所有用法。唯其如此，才不至于流于一种片面的美学。一个全面的、真正完整的美学，诚如我所倡导的美学，不可能将随心所欲的选择作为它的起始点。从哲学上说，或者更确切地从美学理论上说，一心给出、或想宣布一个单一的终极审美概念，是错误的，也是不合时宜的。一个词的意义不是那些理论家心迷神醉的东西，也不是理论家们颁布的内容。诚如维特根斯坦所说："一个词的意义是它在语言中的用法。"[1]将不合自己心意的部分命令式地排斥在外，或者宣称某一种意义是根本的，是审美一词诸多意义中唯一合法的意义，这些做法与现象是互不相容的。这类帝王姿态诚然暗示了明晰，但事实上却是曲解了审美的领域。坏哲学总乐于同传统观念调情，认定必须将多种意义还原到适用于一切场合的一个基本意义上来。如是它满足了自己的支配欲望，同样也正合那些只想在概念上居高临下、却不愿意分析复杂问题的人的心愿。

3. 直面审美一词的广阔内蕴的美学，较之片面的美学，要求具备更深的洞见，和更加细致的分辨力。简言之，它更要艰难。它要求考虑到审美一词变化多端的语义领域，它们的模式和组合，以及它们盘根错节的互牵互动。要求具备分别陈述人所运用的语义因素、以及人所利用的切面的能力。只

---

① 维特根斯坦：《哲学研究》，第20页。

有这样，才能公正地对待审美一词的复杂性。

4. 这些论述的焦点，针锋相对于有关美学的所有界说中的最传统的界说，它今天似乎又卷土重来了，即把审美限制在艺术上面。凡是将审美的概念专门连接到艺术的领地、将它同日常生活和活生生的世界完全隔离开来的人，无一例外是在推行一种审美一理论的地方主义。当他或她表面上探究审美世界时，实际上是以偏盖全，所以不仅没有完整合理地把握审美的概念，而且很具有讽刺意义，甚至有违他或她表面上在事奉的概念：艺术。因为现代艺术不复期望被锁定在自给自足的金丝笼内，相反是摒弃了这类审美的一理论化的划地为牢。

在审美意义的宇宙中，艺术当然是一块特别重要的领地。但它并不是仅有的一块领地。今天审美的热火正是出于这个原因，源自这个事实：审美和艺术的传统等式已站不住脚了，这个词的其他方面被推向了前台。这便是何以就美学概念的完整性起见，我们必须采取步骤，反对将审美狭义地理解为艺术活动的原因所在，也是我们必须使美学不受这类陈腐界说的侵扰的原因所在。[1]

## 1.3　认识论的审美化

在第一节描述的那些错综复杂的审美化过程中，可以发现许多不祥之兆。审视这些征兆，再要坚持万事万物经过

---

① 进一步说，即便就艺术的充分理解而言，也有理由这样做。因为在今天，即便是在艺术守护自身不受日常生活审美化影响的方面，也一样受到了它的侵袭。

审美化总是更胜一筹，实乃愚蠢之见。18世纪后半叶以来的审美化纲领，已经不再是我们的希望。相反，诸如席勒所言只有审美的人才是完整的人、[①]或者黑格尔—席勒—荷尔德林所说的"真和善只有在美之中才能结亲"之类的宣称，[②]以今天这类审美化纲领用来表现自身的形式来看，已变得可疑起来。

但是，审美化中正面和负面效果的界限如何划定？针对审美化各种单独表现的批评如何验证？一般来说，不论是真理的标准，还是道德的、或美学的标准，都是回答问题应该考虑的方面。我们可以求助于科学、伦理学和美学。

试图从万事万物的美学中来寻找对美学的批评，这话乍听之下显得自相矛盾。同理，伦理学在今天亦非批评审美化的最好权威，因为从新亚里士多德的基点到福柯的追随者们，伦理学本身正在演变成美学的一个分支。因此，显而易见，只有科学可以依靠，故而也是真理的视角。

### 1.3.1 真理名义的审美化批评？

的确，许多知识分子是以真理的名义，进入反对审美化的战场的。他们说，一个无所不及的审美化，将会导致真理解体，导致科学、启蒙和理性的分崩离析。倘若修辞的光彩比起判断的公正尤要夺目，那么科学势必就会受到损害。倘若虚

---

① 席勒说，"是游戏，只有游戏，才使人成为完整的人，同时显示出他的双重天性"，"人只有当他游戏的时候，才是完全的人。"（席勒：《论人的审美教育》，布里斯托尔，1994年，第79、80页。）

② "德国唯心主义最古老的系统纲领"，见《黑格尔选集》，伦敦，麦克米伦公司，1989年，第87页。

构的审美法则取代真理，多元性取代义务，那么启蒙将会失去目标，摇摇欲坠。最后，倘若基本问题成为趣味的问题，那么理性将被一种丑陋的方式所篡改。

但这些警告反反复复在不断出现。在它们之中，真理和美、存在和外观、基本的义务和虚构的自由之间的古老对抗再次得到复兴。自柏拉图批判诗人，明谷的伯尔纳谴责哥特式风格，以及唯心主义和浪漫主义之间的两相冲突以还，这对抗已经以各种各样的形式，渗入了西方人的血脉。

不过，我以为这个纷争当中的根本原则已经改变了。纷争本身也愈益得到了解决。不仅如此，其解决之道是偏向着美学——这是我们的先辈不敢相信的。我的看法是，这一切受益于科学理性本身的发展，在这发展之中，真理很大程度上变成了一个美学范畴。跟随审美化过程的先导场景，我不得不提及最激动人心、也最深刻的审美化，即：我们知识和现实范畴的审美化，包括被现代性指导权威、被科学颁布的真理范畴。通过这一过程，所谓反对审美化的那些"理性"辩护，在它们自己的领域里亦早就失却根基了。

## 1.3.2 认识论的审美化

因此，我必须附加上这一笔，虽然我自然只能将这一知识的现代审美化历史叙述成一部短篇小说，[1]因为它早在大致两百年前，就已经发生了。这里，同样是康德，这位现代哲学

---

[1] 下一章"当代思想中的基本审美特征"第三部分第2节，对这里的话题有更为详尽的叙述。我这里带上一笔是为求本章的完整。

的革命家，建构了理论的出发点。

## 康德：美学作为一门基本的认识论学科

康德在《纯粹理性批判》中，在"超验的审美"的标题下表明，审美因素对于我们的知识来说是至为根本的。根据康德的"思想方法革命"，我们知道"事物的先验性完全是因为我们自己将它输入进了事物之中"[①]，而我们首先输入其中的是"审美的"框架，即作为直觉形式的时间和空间。唯有在空间和时间之中，客体才能首先为我们把握。我们的认知和现实所能达到的限度，一如这些直觉形式的延伸程度。就此而言，美学作为这些直觉形式的理论，换言之，作为超验的审美理论而非艺术理论，对于康德来说，就成为认识论的基础所在。自康德以来，我们已接触到了全部知识的形形色色的审美基础，接触到了认知的一种基本原型美学的审美基础。

## 尼采：认知的审美—虚构性质

尼采将这一康德基础推得更远，而且对之作了令人信服的阐述，以致于此后虽然还有人可能会质疑认知的审美建构问题，却很少有什么可提出来反对这一建构了。

尼采表明，我们对现实的表述不仅包含了基本的审美因素，而且几乎整个儿就是审美性质的。现实是我们产生的一种建构，就像艺术家通过直觉、投射、想象和图象等形式予以实现的虚构手段。认知基本上是一种隐喻性的活动。人类是一种"会建构的动物"。

---

① 康德：《纯粹理性批判》，纽约，1965年，第19页。

在"论非道德意义上的真理和谎言"(1873年)一文中,尼采说:

> 人们当然会崇拜一个作为伟大建构的天才的人,他在不稳定的基础上,好像是在流水之上,成功地堆积起一个无限复杂的概念穹顶。当然,为了得到这样一个基础的支撑,他的建筑必须有似于蜘蛛网的建构,足够精巧以便随波逐流,足够坚韧而不致于一阵风来便散了架。[①]

由此说明了认知如何按审美的视角得到描述。就像艺术家进行建构,我们创造了确定方向的形式,它必须灵便机巧,一如现实本身流动不居,变化无常。我们所有的定向形式,都是三重意义上的审美的形式:它们是诗意般地产生的,以虚构的手段建构而成,它们的整个存在模式具有是流动和脆弱的性质,而此类性质在传统上只用来证明审美现象,只有在审美现象中才有可能得到思考。

## 20世纪认识论审美化的蔓延

### 科学哲学与哲学

是不是只有殚精竭虑、或者说形似古怪的美学家诸如尼采,才提出这一类审美的认知观点?不。尼采的观点在20世纪正在日益成为人们的共识。即便这个世纪的科学哲学,也渐渐变成了"尼采的"哲学。因此,奥托·纽拉斯以一种非常

① 尼采:"论非道德意义上的真理和谎言",见《哲学与真理:尼采1870年代初叶笔记选》,新泽西,1979年,第85页。

接近尼采的风格，描述了我们的处境："我们好比必须在汪洋大海上重建他们船只的水手，永无可能将船开到码头拆解，然后用最好的部件重新组装起来。"[①]纽拉斯的这句话成了分析哲学家奎因的座右铭。甚至在卡尔·波普尔那里，我们也读到"就在我们相信我们是站在坚实、安全的地面上之时，现实中的万事万物都是摇摇欲坠和不稳定的。"[②]可以发现，甚至肯定不会向尼采看齐的科学哲学家，一旦说起这类基本问题，也难免发出一种尼采味道。现实的审美构成不仅仅是少数美学家的观点，而且是这个世纪所有反思现实和科学的理论家的看法。这是一个洞见，它确实是洞察幽微的。

更为晚近的分析哲学，或者后分析哲学——就像尼采和现代科学哲学家——认为我们必须"在一个不稳定的基础上，事实上，是在流水之上，来展开工作"。这缘于这一事实，即一个自在的现实已在根本上变得空洞无物，因为只存在"一定描述之下的现实"的说法。[③] 这里指的是：我们的种种前提疑云密布，永远无以得到彻底解决，一种现实形式总是与其他形式并行不悖。

当保罗·法伊尔阿本德指出，科学从根本上说，其行为无异于艺术时，他是给真理的审美性质套上了一个最有争议的公式。他说，这是因为两者都按照某种风格行事，科学中的真理和现实就像艺术中的真理和现实一样关联着风格：

---

① 奥托·纽拉斯："协议命题"，见《认识》，第3期，1932/3年，第206页。

② 卡尔·波普尔："社会科学的逻辑"，见波普尔：《追求一个更好的世界》，伦敦，劳特利奇公司，1992年，第65页。

③ 理查德·罗蒂：《哲学与自然之镜》，普林斯顿大学出版社，1979年，第378页。

"也就是说，如果人们审视一个特定的思想形式对于这些东西的理解，那么人们遇到的就不是处在风格之外的什么东西，而是它自身的根本前提；思想的风格说真理是什么，真理就是什么。"①

理查德·罗蒂从这些科学哲学的观点中，得出了一个发人深思的结论。他诉求一种"诗性化的文化"。这样一种文化知道我们的"基本原理"都是经过审美构成的，因此整个儿就是"文化制品"，只能够比照其他文化制品来作审度，永远不可能比照现实本身。一个诗性化的文化承认这一境遇，而不会进而徒劳无功地坚持"我们在油漆过的墙后面发现了真正的墙，那是真理的真正试金石，判然不同于那些仅仅是文化制品的试金石"。它欣赏这一事实："所有的试金石都是这一类文化制品。"②

科学实践

自然科学的研究人员在他们的知识追求中，同样早就意识到了审美因素的重要性。所以玻尔、狄拉克、爱因斯坦和海森堡在他们的重要著作中，都已经在用美学的语言来进行论证。庞加莱甚至直截了当地解释说，是审美的而不是逻辑的潜质，方是一个出色数学家的主要技能。③ 最近，这一效应更令人惊叹，沃森指出，他之所以成功地破译了DNA的结构，完全是因为他从一开始就认定，其答案必然具有一种最优雅的

① 参见保罗·法伊尔阿本德：《作为艺术的科学》，法兰克福，1984年。

② 理查德·罗蒂：《偶然性、反讽和一致性》，剑桥大学出版社，1989年，第53页。

③ 参见J·韦契勒编：《论科学中的美学》，麻省理工学院出版社，1981年。

形式——只是由于这个审美的假设，他设法在合理的时间内，在无数敞开的理论大门中，找到了这个恰到好处的解决办法。[1] 今天人们有意识地且系统地尝试将审美因素刻写到认知过程中。最近的科学哲学方法，甚至认为美学法则的变化同科学革命有着因果关系。[2] 当你面对"大爆炸"一类的理论或永无止境的关于夸克的故事，你除了认真地考虑审美的因素和虚构的因素之间巨大的相关性外，几乎就是一无所能。

对于认知和现实的基本审美性质的认识，正在渗入当今所有的学术领域。不论是符号学还是系统论，不论是社会学、生物学还是微观物理学，我们处处可以看到，没有原初的或终极的基本原理，相反恰恰是在"基本原理"的范域之中，我们陷入了某种审美的建构。故而符号学学者告诉我们，能指链(chains of signifiers)总是指向其他能指链，而不是指向某种原初的所指。系统论教导我们，我们"无以求诸最终的实体"，相反只是观察诸多的观察物，描述诸多的描述物。[3] 微观物理学则发现，凡是在它试图复归基本事物的地方，它遇到的不是基本元素，而总是新的复合体。[4]

这一根本上的审美意识同样早就渗入了社会和个人心灵的毛孔。无论如何，它远远超过了学术界盛行的忧虑和公共修辞防御性的辩解愿意承认的程度。个人应对当前审美化的

---

① 詹姆斯·沃森:《双重螺旋线:DNA结构发现的个人叙述》,伦敦,企鹅公司,1970年。

② 参见詹姆斯·麦克阿利斯特:"科学理性中的真理与美",《综合》第78期(1989年),第25-51页。

③ 尼克拉斯·卢曼:《社会的科学》,法兰克福,1990年,第717页。

④ 无独有偶,蒙田也说过,我们只是永远就评论而作评论:"我们的见解移植到他人的见解上面"。《蒙田全集》,斯坦福大学出版社,1965年,第818页。

能力，取决于对这一深入到基本原理上的审美化有没有一种清醒的认识。

## 结论

我将这里勾勒的发展态势概括于下：在过去的两百年间，真理、知识和现实越来越具有审美的外观。首先，美学的参与对于我们的知识和现实来说至为重要，这一点已是显而易见。此一趋势发端于康德的超验美学，延伸到今天自然科学的自我反思。其次，有关认知和现实的存在性质是审美的性质的观点，已愈益坚固地确立了自己的地位。这是尼采的发现，嗣后亦为他人表述过，给人最深刻印象的是航海的比喻，它已通贯了今天的建构主义。现实不是一个不变的给定量，独立于认知，相反它是某种建构的对象。

如果说早先人们以为美学只关系到次等的、作为补充的现实，那么今天我们正在认识到，美学在基础层面上直接从属于知识和现实。传统的现实知识力求客观，即基要主义的；唯有真正的生产法则才是通过审美现象得到阐明的。但于此同时，理解现实生产的范畴，事实上是在悄悄发展。由于我们已经十分清楚，不光是艺术，而且包括我们其他的行为形式、直到认知，都展示了一种生产的性质，这些审美的范畴，诸如外观、可操纵性、歧义性、无根基抑或悬念，都变成了现实的基本范畴。

所有这一切都不是这些或那些美学家发布的，而是由科学——即现代性本身的指导权威——所提倡的一种认知。它开出了一张“认识论审美化”的药方，一种原理上的知识、真理和现实的审美化，方方面面，无一例外。这一认识论审美化是现代

性的遗产。如果人要言说当代的美学立场，那么他就必须牢牢记住这一原型美学，直面它的种种主张。

今天，没有哪一种理论可以单枪匹马来有效地阐说这一审美化。不论人们喜不喜欢它，一切有思想的反对意见自身将受其支配。倘若你回溯到论争的基本点上，那么通常你就会碰到审美的选择。这是因为在现代性中，真理已经表明自身就是一个审美范畴，植根于真理之中的辩解不复能够反击审美化。科学无以使我们脱离审美的蛮横，它自身已经转向了后者的营寨—— 不过，不是出于轻率，而是因为洞见的压力。

## 1.3.3 审美化不同形式之间的彼此关系

如何来看待在我一路叙述的审美化中，不同层面之间的彼此关系？首先，锦上添花式的日常生活表层的审美化；其次，更深一层的技术和传媒对我们物质和社会现实的审美化；其三，同样深入的我们生活实践态度和道德方向的审美化；最后，彼此相关联的认识论的审美化。这一切该当何论？

我如此广为延伸认识论审美化的话题，是因为显而易见它是今天我们关心的一切审美化中的最为根本的一种。在我看来，它构成了当前审美化过程的实际基础，解释了这些过程为何被人们广泛接受。它的运作有似叶片和引擎，亦有似这些审美化过程的辩护人。就认知和现实被证明本质上是审美属性而言，对审美化我们已普遍有所准备。这便是何以我们越来越赞成先时的硬件向软件过渡，诚如它跟随技术和传媒的审美化，主导着日常生活。同理，我们亦在瞬息变化的表层审美化之中操

演着这一深层次的审美化，使它变成现实，如人所见，贯穿在外观之中，呈现给我们的双目，在日常生活中来实践它。

## 1.4 审美化过程中的美学批评的视角

不过，与此同时，我们似乎滑入了一个非常尴尬的境地，无以答复第三部分一开始提出的问题。这个问题就是我们有没有标准可以阻滞审美化，或者可以对它的某些表现提出批评？真理这个标准曾经集中了所有的希望，但是很显然，它不适合干涉审美化，因为真理在现代性中本身很大程度上是一个审美性地构成的范畴。我以同样的理由将伦理学标准舍弃一边。伦理学今天自身正在转化成为美学的一个分支。这是不是就意味我们如今给莫名其妙送到审美化手里，不再拥有任何标准了呢？

但是美学的标准依然存在。虽然前面我首先是将这一类标准搁置一边，可是这样做未见得一定有道理。因为第一，无人对存在美学标准这一事实提出异议。美学总是有完美与不完美、好与坏、典型与散乱之分。第二，正是在全球审美化的情势之中，人们期望美学标准能够特别有所作为，能有机会来达成特定的目标。因此，在一个普遍审美化的背景中，声援美学的标准，是连贯性胜过矛盾性。

哪一种美学标准是可想象的？或者，换句话说，阿多诺谓审美的敏感性始终也是一种其自我批评的官能，他的这一命题如何在今天的情势中实现？

## 1.4.1 反对审美化的混乱

有一条基本的审美法则说，我们的知觉不光需要活力和刺激，同样也需要延宕和宁静的领地，也需要间断。这一法则宣告了当今流行的美化趋势的失败。全面的审美化会导致它自身的反面。万事万物皆为美，什么东西也不复为美。连续不断的激动导致冷漠。审美化剧变为非审美化。由此观之，恰恰是审美的理性，在呼吁打破审美化的混乱。在甚嚣尘上的审美化当中，留出一些比较悠闲的审美领地，是有必要的。[①]

美学反思不会让自己来做某种审美化的代理人，这种审美化无异于非审美化，经营没有情感的产品，经营持久不断的审美过火之后的麻木不仁。审美思考反对审美化的喧嚣，也反对某种“经验社会”的伪情感化。

## 1.4.2 为盲点文化辩护

当前突出的问题不是此类文化的超审美化，而是与之相反的某种盲点文化的发展。何以谓之？反思的美学总是鼓励人们充分意识到入神和排除的双重关系。观看任何某种东西总是会对另外的东西视而不见，没有盲点的视域是不存在的。高度发展的敏感性关注这一点，也关注它的结果。[②]

这些结果远远超出了设计或美学的狭窄领域。这些迹象不

---

① 见本书第六章“公共空间中的当代艺术”。

② 我在《审美思维》的“美学与非美学”一文中对这一点有详细说明。(《审美思维》，斯图加特，1990年。)

似花里胡哨的表面趋势，它们是审美化的一种社会果实，值得深究。一个真正审美化的文化对差异和被排斥的事物是很敏感的——不是光沉浸在艺术形式和设计的关系之中，而是同样关注日常生活，关注生活的社会形式。

这当然不是说，定期造访博物馆，会使我们变成更好的社会人。首先，不是那种艺术的愉悦，而只是契合当今现实的一种反思的审美意识，才提供了同样也能具有社会内涵的情感性潜质。其次，它的结果不是被直接理解，而是被间接理解的。但是，通过艺术条件和生活条件的相似性，有可能发生的是审美情感向社会问题的转化。它们的共同特性可由一个关键词标出：多元性。

作为现代社会特征的多元性，体现于同一社会内部生活的多重形式。它们没有组合成一支统一的乐队，而是表现为各种不同生活形式的一个松散的网络。对它们的认可对于民主和民权两者来说，都是当务之急。在实践中，重要的是注重每一种此类生活形式的自身逻辑，护卫它们自己的权利，而不是根据哪一条单一的法则，将它们分门别类，零星肢解。这一社会的问题的结构和使命，显然同艺术有相似之处。因为20世纪的艺术是以范式的高度多元化为其特征的。艺术家并不仅仅在操演某种叫做“艺术”的界定有序的程序，而是生产着互不相同的艺术模式。杜尚的“现成取材”无法同毕加索的立体主义比较，同马列维奇的至上主义和康定斯基的抽象风格，也互不相干。因此，对于现代性立场的审美判断来说，广泛了解、充分实践这些范式以及它们形态各异的标准，殊有必要。根据构成主义的标准来判断超现实主义的作品，抑或反过来根据超现实主义的标准来判断构成主义的作品，总而言之，根

据不相干的标准来作判断，或者根据一种标准来判断所有的作品，是犯了低级的范畴错误。这类方法完全是市侩作风。

艺术的与日俱增的自明状态，同样应当被提升到一种社会标准上来。因为这里同样可见类似的多元性，可见特殊性与专门性的运用，以及彼此视野之间的肯视趋势，同样提倡认知和公正。由于反思的审美意识高度关注基础差异，将此视为一种原则，所以比起广为传布的社会意识，它更加容易认可、并且尊重生活形式特殊性和不可化解性。反之，社会意识否定变数，而不是承认它们。因此，通过引证阐发，排疑解难，审美的情感意识在生活世界内部，同样是可以有所作为的。这一意愿的有机构成使它格外关注边界和边界以外的世界，识破帝国主义，而且，在原则上与不公正既是格格不入，凡是霸权流行的地方，以及凡是被压迫者的权利需要伸张的地方，它总是参预其中。[①] 就此而言，审美文化同样也能间接为政治文化作出贡献。

政治文化事实上有赖于审美文化，其程度可由宽容的例子来加说明。没有情感的宽容只是一条空空如也的原则。设想某人将宽容的格言警句说了个够，可是在日常生活中却甚至缺少这样的情感，来注意到他人的直觉在根本上是差异不同的，而不仅仅是某种任意专断，即是说，它不是过失的问题，而是文化差异。这样一个人，要他高谈阔论他那些漂亮的宽容格言，决不会面露难色，可是他不断在施行帝国主义，施行压迫，而且清清楚楚地意识和坚信他是一个宽容的人。由此来看，对于差异的情

---

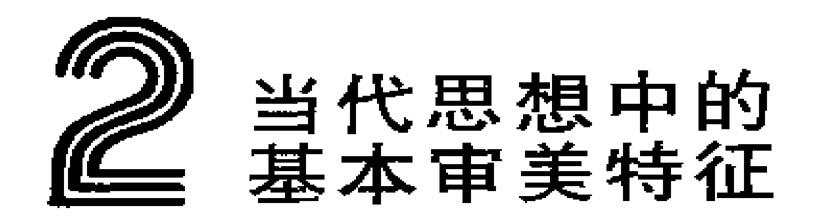
① 关于审美意识的伦理学内涵，可见本书第三章"伦理/美学：美学的伦理学内涵与后果"。

感体认，就是宽容的真正条件所在。也许我们是生活在一个宽容谈得太多，情感却又拥有太少的社会之中。

审美化通过它的情感化效应，可以干预社会过程。在这样的审美化中我看到了不少机遇，这是经常突现在前台的华丽修饰的趋势中所见不到的。在那里，言谈是有审美化特点的。

## 1.4.3 总　结

当前的审美化既不应当不加审度就作肯定，也不应当不加审度就作否定。两者都是轻率且错误的。在思考认识论的审美化时，我尝试命名了一种原则理性，它使审美化过程在现代的不可避免性变得易于理解。如果我们来看这一深层的审美化，那么我们关切的便是一种似乎是不可否认的审美化形式。它的非基础主义，构成了我们的现代“基础”。但是，倘若我们来看表层的审美化，就多有可予批评的地方。为审美化过程作原则性的辩护，并不意味要把审美化的每一种形式都得到认可。我在前面已阐明，恰恰是从美学的立场出发，使反对当前审美化的竞相表演，既成为可能也成为必然。最后，如果我们来看审美化文化的社会和政治涵义，即是说，来看对差异的敏感性和一种盲点文化的发展，那么这一方面的意义，便在于一个审美新主题的机遇和责任。唯有审美化过程原则上的合理性、对某些审美化形式的有的放矢的批评，以及情感化机遇的充分发展，才能使我们在审美化的大潮中有所收获。



# 2 当代思想中的基本审美特征

## 2.1 恰当的修正？

倘若如本章标题所示，审美因素事实上不仅仅是装饰和附件，而是反过来决定着思想的基本特征，那么柏拉图和他的继承人就不会在西方取得胜利。在《理想国》第10卷中，柏拉图把一切诗人，包括荷马，都赶出了这个国家。诗和艺术险象环生，它们引人步入歧途，在认知上、情感上都是如此。与此相反，哲学给我们显示正道。艺术把我们蒙蔽在外观和骗局之中，使我们成为激情的人质，哲学则将我们救出激情，让我们见到那真实的和永恒的东西。

因此，对这个柏拉图图式以及柏拉图式哲学崇拜的威胁，莫过于哲学通过显示它基本的审美特征，证明它自身具有艺术的性质了。哲学向来取决于它同审美的分野，同审美混淆一气，也就是同它自己为敌。

柏拉图的阵营在西方影响深远。比如，12世纪我们发现它处在基督教的庇护之下，时当明谷的伯尔纳驳斥圣丹尼修

道院院长舒颉。[1] 20世纪末叶，我们发现它依然广有市场，这回是在理性理论的庇护之下，时当哈贝马斯指责德里达一笔勾销了"哲学与文学的文体分类"。[2] 虽然这次没有再次导致赶出理想国，可是它足以导致把文学赶出哲学王国。这一由制度所认可的哲学概念，需要同审美彻底划清界线。

如果我的标题的含义没有错误，这一矛盾当时肯定是问题很多的。审美对于思想不仅仅是偶然的、外在的补充，好比装饰或者附庸，就像为了便于表象、清晰明白以及教育目的等等，如人们有时希望的那样，相反审美因素必然隶属于哲学的核心，必然是它内部与生俱来的东西。不过，这样的话，我们便能见到一条不言自明的公理：传统的哲学模式，事实上是一种基本的西方模式，已是日薄西山了。

现在，我确实认为有理由来说一说这样一种修正。我甚至要为我的观点进行辩护，这就是基本的审美特征在一种双重强调的意味上，内在于今日的思想。

首先，我要说明，基本的审美特征决定着我们的真理观念。在我看来，当前情势的显著特点，恰恰就在于这个事实，即审美登堂入室走进了哲学自命不凡的中心，走进了真理的视域。因此审美是一路杀进了哲学的殿堂。

其次，我将这一论点同一个影响广泛的主张连结在一起，即：真理在严格意义上说，总是奠定在审美的基础上面，只不过

---

① 见《圣伯尔纳致圣蒂尔里隐修院院长威廉书》，米涅编：《拉丁教父文全集》，第182卷，巴黎，1862年。

② 哈贝马斯：《现代性的哲学话语：十二个讲演》，坎布里奇，麻省理工学院出版社，1993年，第914—916页。德里达反击说，"我试图超越哲学和文学的这一传统分野来思考。我是在这条边界上工作……文学与哲学的联系较那些指责我的人所相信的，要复杂得多。"

传统哲学不愿意承认这一点罢了。我想我实际上并没有就真理的地位说出任何新东西,新只新在真理的把握上面。很久以前人们就发现,如今我有意来作辩护的,是真理的一种审美的,或者说准审美的构成。如果不考虑所谓"真理"的构成中的至为根本的审美因素,你就根本不可能充分论述真理。在真理本身的构成中,每一种彻底的分析都能发掘出曾经被认为是与其敌对的不相容的东西:审美。这一点后文将予阐说。故而以下思考的主题是一种认知的审美化,即一种认识论的审美化。

这一认识论的审美化,不应混淆、甚至等同于今日流行的以美为基础的或艺术的审美化。① 后者在今天甚嚣尘上的审美化过程中占据着主要地位(诚如前面一章我试图表明的那样),根本的层面属于认识论的审美化。这一点前章第三部分第2节已有简短论述,下面我就此作专门的探讨。

## 2.2 我们怎么称呼"审美",这个词是什么意思?

不过,首先当我们说"审美"时,我们事实上指的是什么意思,这需要有更为确切的说明。很显然它什么都指,而且彼此之间大不相同。②

---

① 我并不关心哲学的美化行为。对于18世纪伴随美学诞生形成的"美的思想"这类概念,我向来没有多少好感,更不用说当今生活世界和文化中的审美化狂热了。我同样不提倡这一类审美化浪潮向哲学蔓延。的确,多半是以丑陋化为其后果的美化趋势,也是应当被逐出哲学的。

② 见前一章第二部分的详细分析,这里我关注的是不同的侧重点。

## 2.2.1 几种标准的语义

首先，是与艺术相关的意义。说起审美通常指的是艺术，再确切一些，指的是作为艺术的艺术（就是说，对立于作为商品的艺术）。更进一步，是作为我们欣赏和评价对象的艺术。但是，审美这一与艺术相关的意义——我也称它"艺术的"意义，并不是唯一的意义，更不用说是它本原的意义了。

在美学之父、给美学命名的鲍姆加登看来，美学并非以艺术为其对象。它的所指远远超出认知机能。特别是，它要帮助提高低级的，即"感性的"认知机能。这一"感知的"aisthetic意义源出希腊语 aisthetos，aisthetos 等于感性的、知觉的。审美一词的这一相关感觉的意义，是历史上最先出现的。美学（aethetics）一词也源出于此。[1]

审美的第三个意义是"美的"。我们以审美来称谓某种显示出优越形式的东西，它的最高品性，我们通常就称之为美。从历史上看，这第三种意义——你可以叫它美的意义——构成前面两种意义的桥梁，即是说，沟通了审美的艺术概念和感知概念。[2] 相关"审美"一词的其他方方面面，可以轻而易举被归入这第三种意义因素，其间美首当其冲，其他诸如改造、培育、提炼，以及人为性等等。

除此之外，传统中美并不是艺术的唯一高尚属性。专注

---

① 鲍姆加登发明"美学"一词，是为 episteme aisthetike 的简短形式。

② 鲍姆加登认为完善的感性知识是美的知识，另一方面，美在传统上被认为是艺术的主要特征。如此，使后代通过美，将感觉的美学转化为艺术的美学有了可能。

于美，这情景仅仅发生在当你一心以感觉为审美的决定因素，来把握艺术的时候。但是艺术总是试图超越感觉的理解力，所以就有了崇高这个范畴的意义。崇高的美学并不对感性的精妙低声下气，相反它要成为一种知性的美学。康德就称崇高感是一种"知性的情感"(Geistesgefuhl)。[1]

如是，"审美"一词最普通的语义领域应当被归纳如下："艺术的"、"感知的"和"美—崇高的"。后文我将称这些属性为审美的"标准属性"。如人所见，这里涉及三种判然不同的定义。当然，它们也显示出重叠和可能的互相联系，但是审美之无所不及的统一"本质"，则是不存在的。

## 2.2.2 审美作为一种类型

但是审美的威力直到今日方才显山露水，就是说，在这之前，它既不见于我们谈到的所指领域(如艺术和感觉)，也不见于前面的哪一种属性(如美、崇高，抑或激奋、滑稽等等)。它更多是源出这一事实，即审美可以发展成为一种普遍的"类型"。比如，凡被宣称为一种生活类型的地方，便有审美发生其中。我们是在"唯美主义"的标题下，如波德莱尔或王尔德，得知这一点的。唯美主义是这样一种态度，它根据审美的标准来思考一切、估价一切、形构一切。[2]

审美并不局限于一块领地，而是成为一种潜在的普遍类型，这是现代性的动力使然，是其合法性的方方面面的差异化

---

[1] 康德：《判断力批判》，印第安纳波利斯，哈克特公司，1987年，第440页。

[2] 见克尔凯郭尔1843年起的论述，以审美为存在的一种基本类型。(克尔凯郭尔：《非此即彼》，普林斯顿大学出版社，1987年。)

和自主化使然。几乎可以预期的是，紧随而至的（至少在偶然情况下）这种自主化将会发展成为绝对论。除了其他的原因以外，审美的这一实际上的处境，起因于现代性事实上的发展。与它的认知的、实践的和审美的平衡观念相反，现代性在理论上导致了一种认知的领域，在实践上建立了一种经济的领域。针对由此崛起的现代性坦克，针对（马克斯·韦伯所说的）现代性的"钢铁房屋"，人们一而再，再而三求诸审美的爆发力。在不宜居住的条件下，唯有审美能够重新使得体面的生活成为可能。现代的审美就这样成为一种潜在的普遍类型，它的语言可以说明一切，根据它的语法模式，任何东西都可以被分分合合。

## 2.2.3 状态的语义：审美作为一种存在模式

审美在向作为一种类型的转化中，审美的语义染色体系列同时也在改造自身。感觉、艺术、美和崇高等等，即审美的标准属性，都还依然可以被说明，但是其他视界现在走到了前面，像形构、想象、虚构，以及诸如外观、流动性和悬搁的设计等等。下面我将称这些为审美的"状态属性"。它们使审美具有作为一种存在模式的特征。如今它们之所以登上前台，是因为我们不再能求诸某种预先给定的现实，来理解自主化的审美，而必须完全依据它自身的条件来把握它。审美既已自主，那么它就不再是模仿现实或达到理想的什么东西。因而，"现实生产"的原则成为审美新指南。审美的状态属性，指的恰恰就是这一点。它们表达了审美现实的特殊之处。

## 2.2.4　审美的首要特征和普遍性

确实，在很早时候，即从古代开始，审美就可能被理解成一种存在的模式了。就此而言，有关审美的一些谓词，如“外观”、“形构”和“虚构”的用法，我们并不觉得陌生。但是，在现代条件中，发生了两个重要的变化。首先，恰恰因为审美如今被视为本原的而不再是派生的东西，这些状态的谓词成了审美的首要属性。其次，存在的审美模式不再仅仅与审美发生关系，而是作为一种普遍的存在模式被人理解。对此的一个特殊贡献是由以下观念作出的　它普遍流行于现代社会，是唯心主义和浪漫主义的特产，即现实不再是给定的什么东西，而是一种构造，现实展示了某种建构的性质。审美的状态属性就它们揭示的恰恰是构造的存在模式而言，如今便得以发展成为现实之一般理解方面的基本属性。现代美学有一种走向诗性化和审美化的趋势，现代世界则有一种与日俱增地将现实理解为一种审美现象的趋势。

这一观点是唯心主义地确立的，并且得到了例如荷尔德林和谢林等人的倡导。[1] 后来，它在浪漫主义中获得了广泛的支持，如弗里德利希·施莱格尔和诺瓦里斯。[2] 但是在将审美

---

[1] 荷尔德林视“美感”为能够克服一切冲突的机能，包括“主体和客体、自我和世界、甚至理性和启示”的冲突。（荷尔德林：《文集》，斯图加特，1954 年，第 203 页。）关于谢林，奥多·马夸德说，他的同一性系统可理解为“作为一个总体的现实美学”。见马夸德：《美学与非美学》，帕德玻恩，1989 年，第 105 页。

[2] 参见施莱格尔“美学革命”和“宇宙的诗”这类观念。诺瓦里斯将诗阐释为“宇宙的自我意识”，又说，“诗是真正的绝对真实。这是我的哲学的核心”。见《诺瓦里斯文集》，斯图加特，1983 年，第 3 卷第 640 页，第 2 卷第 647 页。

既理解成基础的存在模式、又理解成综合的存在模式方面，尼采堪称为典范的作家。他声称，审美是一切事物的范式；真理、知识和生活都是这样。因此，早在1872年，在《悲剧的诞生》中，他就说，只有存在和被证明的世界才是一种审美现象。以后，他愈益深切地意识到这是存在、世界和现实的建构性的一个结果。因此，在1873年的《论非道德意义上的真理与谎言》一文中，他已说明了我们所有关于现实的观念，是怎样立足在"自由发明"的人类活动上的，故而也是怎样立足在"审美关系"上的。在尼采看来，美学构成了我们最基本的和最外层的视野。"我们无法脱离美学……我们拥有的世界本质是'人'久而久之创造出来的；那是他们的美学。"①

传统上存在的审美模式被视为某种特定的、次等的东西，它首先仅仅关涉人类本原的东西，其次从属于真实存在的基础模式。不过，在现代条件下，审美发生了原理化和普遍化的趋势。审美范畴可被用于理解现实的甚至是基本的和一般的构成，这一观念表明它本身强大。存在、现实、恒久性和现实性这些古典的本体论范畴，其地位如今正被外观、流动性、无根性和悬念一类审美的状态范畴所替代。前几个世纪中，一系列次等范畴可以说是在现实的一等范畴的阴影之中得到发展的，关注的只是人类构造物的次等现实。但是一旦现实本身唯心主义地、浪漫主义地和历史地揭示了自己总体上亦是一种构造物之后，这些次等范畴证明同样也可以用来理解初级的和普遍的现实。

审美范畴向现实和我们的认知的基础范畴转化，在何种

---

① 尼采：《遗作片断：1880年初至1882年夏》，见尼采：《全集》，慕尼黑，1980年，第9卷，第561页。

程度上是有道理的？它如何得到准确的理解？这也是我后面将要阐释的问题。

## 2.2.5 对美学的夸张主张的批判

但是在阐释之前，我不想掩饰这样的事实，即：如其可能被充分证明的那样，审美的新体认和新扩张同时也处在众矢之的之下。审美侵入真理的领域，侵入它的认识论的基础，被认为是险象环生和无法容忍的。

比如，哈贝马斯就从这一角度，批判了尼采的审美普遍化，指责这一策略的派生形式。他甚至把火烧到霍克海默和阿多诺头上。他们被认为是命中注定地让自己接受尼采的影响，醉心于他的美学居先论和对理性古典阐释的质难。正因为尼采站在《启蒙辩证法》的背景里，所以，在哈贝马斯看来，霍克海默和阿多诺成了“一种对理性的肆无忌惮的怀疑主义。”[1]

把这方面问题阐释清楚，方方面面都说个明白，既有吸引力，又很有必要。但是，此处不是阐说的场合。我只想表示一点怀疑，权当应和一下这个话题。我担心哈贝马斯同美学的决裂，是来得太晚了一些——在今天看来是太晚了些。“走进后现代性”可以说在尼采那里即已发生，[2]但是现实和思想的

---

[1] 见哈贝马斯《现代性的哲学话语》第5讲。据哈贝马斯的分析，尼采是将审美现代性态度予以概念化的第一人。霍克海默和阿多诺因此放任自己接受尼采影响，这鲜明表现在“从彼时业已得到独立的一种审美现代性的基本经验中来吸取他们文化批判的标准”。（第121页）在哈贝马斯看来，这导致忽视西方理性主义的成就，的确是导致了“一种对理性的肆无忌惮的怀疑主义”。（第129页）

[2] 见哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，第6章《走进后现代性：作为转折点的尼采》。

根本审美化，其实来得更要早得多。这就是说，比尼采早一百年，它发生在一位哈贝马斯本人亦不愿与之决裂的作者那里：发生在康德那里。

## 2.3 认识论审美化

我的基本观点是：审美的新的基础性和普遍性是认识论审美化的结果。在这一过程中，审美是把自己推进到了知识和真理的核心地带。近年思想所具有的基本的审美特征，就是这一过程的结果。

### 2.3.1 康德1781年：作为一种基础认识论学科的美学

认识论的审美化起步于两百多年前的康德。他第一个表明，我们的知识在基本的和构成的意义上都是审美的。这一洞见不是出现在他仅有的、被认为是与美学相关的著作《判断力批判》中，而是见之于他的《纯粹理性批判》、特别是"超验的审美"[①]一节之中。康德谨慎并正确地称它为"超验

① 在20世纪海德格尔是指出康德超验审美的伟大意义的第一人——判然不同于新康德主义的康德阐释模式。但海德格尔的阐释主要着眼于此：美学与他的"此在"分析的关系，而不是与认识论的关系。在他对康德的阅读中，他一直在寻找康德美学起步的时间，并且在1927年找到了它。奥多·马夸德在考察18世纪以降的哲学发展时，1962年注意到康德"美学转向"的背景是"从18世纪末叶起，一直到今天，美学声称它已经成为责任的基本哲学。"见马夸德：《美学与非美学》，第21页。

的"，因为它显示了"经验可能性的条件"，以及"经验对象可能性的条件"。[1] 它表明，审美结构对于我们的经验是不可或缺的，因为它们构成了这一经验的对象。

审美的这一超验基础化连接着康德理论哲学的基本命题，连接着他的"知性革命"。根据此一学说，我们所知的不是事物本身，而是事物的外观，因为"我们先验地知道事物只是我们自己将之植入的东西。"[2]而我们首先植入的是美学的规定：空间和时间的直觉形式。唯有在时空的内部，客体才会被呈现在我们面前。这些直觉形式扩展到哪里，我们的认知和我们的现状就延伸到哪里。

因此，这便是第一个、也是基本的审美化的因素：我们对现实的意指和我们的认知都包含了基本的审美组成部分。第二个审美化因素在于这样的事实，即：知识和现实的整个排列同时也被改变了：它们在根本上有了一种虚构的、生产的和形构的性质。康德本人清楚意识到了这一点。因此当他指出空间和时间、进而也是普遍意义上的外观的"超验理式"时，他是清楚看到了这一虚构性质，虽然一般情况下它并不彰显出来，因为至少在康德看来，所有人等都在如出一辙地出演这些虚构故事。康德意味深长地称理念——理性的真正概念——为"启发式虚构"。[3]《遗著集》中他说，想象力在它先验主动的地方，进行发明。他在《纯粹理性批判》中认为想象力是"灵魂的一种盲目的、但又不可或缺的功能，舍此我们不会有任何知识。"[4]讲到数学，

---

① 康德：《纯粹理性批判》，纽约，圣马丁出版社，1965年，第194页。
② 同上书，第19页。
③ 同上书，第614页。
④ 同上书，第112页。

康德甚至宣称，它不过就是“纯粹的发明”。[1] 最后，他一言以蔽之：“我们自己造就一切”。[2]

康德的性格显然是稳健的，他清晰且有力地告诫我们，要注意真理、现实和知识的审美成分。他为我们指出了认知的基本审美特征，给我们的认知阐明了一种审美成分的基本意义。正是从康德开始，美学——超验的美学而不是某种艺术理论——成了认识论的基础所在。自此以还，谈论知识、真理和科学，鲜有不将审美成分考虑在内的。传统形而上学的根本错误，恰恰在于没有认识到我们的认知对于审美的依赖性。从此以下这条规律流行不衰：认知的话语若不意识到它的审美基础成分，无一能够成功；对美学与认知的能力的掌握一起得到扩展；没有美学，就没有认知。[3] 假如康德对于今天来说是一位古典作家，那么恰恰也是因为他揭示了认知的这一原型美学基础。

---

① 康德说，因为数学是纯粹发明（Dichtung），因此它完全可以同诗联合起来。《遗著集》，剑桥大学出版社，1993年，第139页。Dichtung这里是个值得探究的关键概念，我们在施莱格尔那里也遇见过它，后面谈到赫尔德尔、尼采、罗蒂和维特根斯坦时也会再次同它数度相遇。德文中的Dichtung指的不是纯粹意义上的发明，而是一种诗意的或虚构的发明模式。这里强调的，正是这样一种“诗意发明”的性质。

② 康德：《遗著集》，剑桥大学出版社，1993年，第189页。

③ 同样的见解亦见于康德后来的《判断力批判》，它指出了审美功能对每一种知识形式的根本意义。在康德看来，审美有一种“普遍逻辑”的意义。但是，由于一种双重偏见，即认定《审美判断的批判》关注的只是名之为“趣味”的一种特定机能，以及审美活动只关系到趣味的问题，这见解是完全给掩蔽起来了。但即便是在这一限制之下，我们也有充分的理由来关注它，因为康德说得明白，这一见解包含了“趣味批判的关键”，故而“值得予以充分注意”。（《判断力批判》，第61页。）

## 2.3.2 回顾鲍姆加登：美学原初构架中的认知立场

在这一语境中回顾历史，另一个提醒也是多有裨益的，那就是鲍姆加登已经开创了称之为“美学”的新学科，它是在认识论而不是在艺术的基础上被命名的。鲍姆加登一开始就已经瞄住了审美的一种认知意义。

如前所述，鲍姆加登将美学界定为“感性认知的学科”。这门新科学的使命，是通过系统发展先时被忽略的低级的、感性的认知功能，来改善我们的知识。鲍姆加登的美学概念从一开始，就是与知识相关的。

作为这一认识论工程的结果，审美属性第一次被视为在根本上是与真理相关的。新建立的美学，最终目的是对认知的一种重新阐释。这是一场巨变，美学由此成为哲学的新的专门学科，并且在数十年之后，由灰姑娘变成认识论的女王。这一点的最清楚不过的证据便是（1796年前后的）德国唯心主义的“最古老的系统纲领”，它宣称“最高级的理性行为……是审美的行为”，“精神哲学是一种审美哲学”。[1] 原本只关涉低级认知功能的美学，在令人眼花缭乱之间，登上了哲学的顶峰。

起初，当鲍姆加登构筑他的美学工程的时候，这类雄心勃勃的冲动在公开场合下，很少引起注意。相反，鲍姆加登引进美学是纯粹是为了应用，带有一种屈从的姿态。这门新科学

---

[1] 《德国唯心主义“最古老的系统纲领”》，《黑格尔选集》，英伍德编，伦敦：麦克米伦出版社，1989年，第87页。

通过培育过去被忽略的感性认知机能，旨在为我们作为整体的认知提供一种良好服务。美学旨在生产物质、保证独特性、改善表象和理解。因此，美学一开始似乎没有它自己的主张，而是仅仅服役于普遍意义上的认知进步。鲍姆加登是将美学作为一个贴身婢女，引入科学女主人的殿堂的。

但是，到《美学》一书的将近结束部分，鲍姆加登突然奏出了一种完全不同的音调。这门新的美学现在公然反叛约定俗成的认知理念了。概念的真理是抽象的、贫乏的，无以充分应对现实，因为现实总是个别的。[①] 对于个别来说需要一种不同的机制，这就是美学。自此以后，美学将成为个别的律师。有鉴于纯粹的逻辑真理总是紧密联系着我们人类，我们作为感性一逻辑的存在，既然身处在一边是逻辑的传统理念和抽象的普遍真理，一边是审美一逻辑的新理念间的冲突之中，势必进而要来为后者作出决断。这是说，目光盯住一种名之为现实的理念，一种将审美活动推向前台的人文条件。[②] 由于这一类冲突时时在发生，铸入审美的认知很大程度上便较纯粹逻辑更受器重。比较文本的开端，比较真理、认知和科学的传统观念，这是一个值得注意的变化。

鲍姆加登可能还未将审美理解为超验的，但是他已经认识到它是不可或缺的。他强调说，对于我们人类来说，每一种真理

不仅仅在它的感性起源阶段，而且在它的全部过程，都拥有一种审美的因素或成分。这样，他引出了一个将要成功地证明自身的母题。即便在这最初的构想中，美学——鲍姆加登以

---

① 鲍姆加登：《美学》，法兰克福，1750 年，第 559、560、564 节。

② 同上书，第 557 节。

此作为某种特洛伊木马的策略，潜入科学的堡垒——也导致科学和知识的概念发生了改变：真正的知识自此以还不得不必然成为审美一逻辑的知识，真正的科学不可忽略它的审美决定因素，相反必须待之以公平。从这里出发，离科学从整体上言应当审美地重构自身这一不可思议的要求，也相距不远了。

康德阐述审美特性是超验的，恰恰是迈出了这一步。对鲍姆加登来说审美还停留在经验的人类学领域。在康德看来，审美不仅仅是一种人类学的理想，它一并构成了我们对世界的认知和我们在世界中的行为。

## 2.3.3 尼采：知识和现实的审美一虚构性质

一百年以后康德奠定的基础被尼采所恢复，而且从此以后使人深信不疑，以致认知的审美基础固然还有人质问，可是鲜有什么观点可以来同它抗衡了。

尼采可能是最杰出的审美思想家。他在三个方面根本改变了审美化。第一，他表明现实整个地（而不仅仅是它的先验结构）是被“造就”的：事实总是“与事实有关的”。第二，他指出，现实的产生是通过虚构的方式进行的：凭借直觉、基本意象、主导隐喻、幻想等等形式发生的。第三，他冲破了单一和普通世界的界限：如果说现实是生产的结果，那么变化着的世界的出现，也必须得到认真的考虑。

甚至在其早期文献《非道德意义上的真理与谎言》（1873年）中，尼采在明显地对康德作出阐述之后，就指出：我们处处都是使用虚构的途径、通过隐喻行为的方式来突出现实。有关“隐

喻的"（meta-phorical）行为的谈论，可从其字面意义上来理解。我们将某种最初的神经刺激转化为一个意象，意象转化为声音，最后声音转化为概念。通过这样一环接一环的转化，出现了现实的串联，而就万事万物中的现实都超越了最初基本的物理刺激而言，它就是人文行为的一个产品。"朝向隐喻形式的冲动"是某种"人们在思想中一刻也不能忽略的东西，因为如此人们就是忽略了人类自身"。[①] 人类是"会建构的动物"。

如果说现实通常向我们呈现为给定的而不是产生的模样，那么这就是我们的习惯使其然，是因为我们几乎是系统地忘却了我们的行为参与。人类只有"通过忘却他是一个'人为地创造'的主体"，才能达成"他的真理感"。"他忘了最初的感知隐喻是隐喻，而把它们看成是事物本身。"我们确实是生产了我们的现实，但是我们对自己蒙蔽了这个事实，要不就将它忘个精光。客观性的出现，就是这样产生的。现实的构造总体上驻足于最初的审美或形构工程上面，它的基础是"自由创造"的人为活动，所以是一种"审美关系"。[②] 但是，我们平常恰恰就是不肯承认这一点，相反宁可忘却和压抑。是尼采让我们意识到了对基础审美过程的这一压抑。

如此尼采给予我们的概念大厦一个天才的评价：

> 人们当然会崇拜作为伟大的建构天才的人类，他在不稳定的基础之上，可以说是在流水之上成功地堆积起一个无限复杂的概念穹顶。当然，为了得到这样一个基础的支

---

① 尼采："论非道德意义上的真理和谎言"，见《哲学与真理：尼采1870年代中笔记选》，新泽西，1979年，第88—89页。

② 同上书，第84、86页。

> 撑，他的建筑必须有似于蜘蛛网的建构，足够精巧以便随波逐流，足够坚韧以不使一阵风来就吹散架子。[1]

这便是认知如何将自身描述为一种意识状态，一种已经注意到它的基础审美成就的意识状态。审美的这一新的首要性质的所有要素都会聚在这一概括中了：像艺术家或虚拟世界的建筑家一样，我们生产我们的理解系统，建树人工的构架，虽然它们指涉着现实，但不是通过再现，而是通过创造，而且关注的完全就是现实的非基础主义。“对于我们来说没有‘现实’……”。[2]

因此，在尼采看来，我们对现实的描绘不仅包含了根本的审美因素，而且整个儿就是按照审美的意义被构成的：它们是形构生成的，用虚构的手段作支架，其整个存在模式是悬搁的，脆弱的，而这类性质我们传统上只用来证明审美现象，认为唯有在审美现象中方有可能。尼采使得现实和真理总体上具有了审美的性质。鲍姆加登铺平了道路，康德是走出一段距离的第一人，而尼采则把这条路一走到底。

## 2.3.4 20 世纪认识论审美化的蔓延

### 科学哲学

是不是只有像尼采这样完美，或许似乎偏执的美学家，才倡导这一类审美的认识论观？不，尼采的观点在 20 世纪正在日

---

① 尼采：“论非道德意义上的真理和谎言”，1979 年，第 85 页。

② 尼采：《快乐的科学》，纽约，1974 年，第 121 页。

益成为人们的共识。即便这个世纪的科学哲学，也渐渐变成了“尼采的”哲学。因此，奥托·纽拉斯虽然属于科学哲学中最顽固的学派之一——维也纳学派，但也以一种非常接近尼采的风格，描述了我们的处境：“我们好比必须在汪洋大海上面重建他们船只的水手，永无可能将船开到码头拆解，然后用最好的部件重新组装起来。”[①]纽拉斯的这句话成了分析哲学家奎因的座右铭。甚至在卡尔·波普尔那里，我们也读到“就在我们相信我们是站在坚实、安全的地面上之时，现实中的万事万物却是摇摇欲坠不稳定的。”[②]可以发现，甚至肯定不会向尼采看齐的科学哲学家，一旦说起这类基本问题，也难免发出尼采的味道。现实的审美构成不仅仅是某些美学家的观点，而是20世纪所有反思现实和科学的理论家的看法。这是一个洞见，它确实是适当的。

**阐释学**

阐释学哲学也提倡类似的诊断。汉斯·布卢门堡指出，有关航海的古老隐喻在西方思想史上不断得到修正，因而成了“人类状态”的关键的现代隐喻。[③] 这种航海曾经是可以补充的，最典型的就是在翻船的灾难时刻：一个旁观者可以站在坚实的地面上，在安全地带目击这一切的发生，本人却幸免于难。但是我们日益明白不存在这类中立的、或更高一层的地表，相反，任何特定的旁观者在他自己

---

① 奥托·纽拉斯：“协议命题”，见《认识》，第3期，1932—3年，第206页。

② 卡尔·波普尔：“社会科学的逻辑”，见波普尔《追求一个更好的世界》，伦敦，劳特利奇公司，1992年，第65页。

③ 有人会反对说，这不过是隐喻说法。但是关键在于，第一，它究竟是或不是隐喻？若是，它就是一个某种基础场景的隐喻，而基础场景只有凭借隐喻才能被人理解。其次，倘若近年来的思想愈益将现实理解为隐喻活动的产品，那么隐喻就不仅仅是“隐喻”，而成为现实潜在意义上的真实描述。

的航行中随波逐流，了无安全。换句话说，我们所有的人都在船上。[1] 除了"用破船来造船（求生）"，我们别无选择。

## 近年来的分析哲学

更晚近的分析哲学，或后分析哲学，就像尼采的现代科学哲学和阐释学那样，也认为我们必须在"不稳定的基础之上，可以说是在流水之上"运作。从分析的语境来看，这是由于有关现实本身的谈论从根本上说，已经变得毫无意义，因为现实只能作为"某种描述之下的现实"而存在，[2]这又是由于我们"被限制在描述任何被描述之物的描述方式之中"。[3] 故而我们只能永远在本身疑云密布，永无可能最终得到确证的那些前提的范围内部，来讨论现实，总是只能讨论并列于其他现实版式的一种现实版式。

与此相应，理查德·罗蒂在《哲学与自然之镜》中阐明，表象和客观性的传统观念，是如何忽视了我们认知成就的生产和审美性质。在《偶然性、反讽与一致性》中，他又表明，我们所有的"基本原理"都是审美构成的，这是说，是完完全全的文化制品。从这一洞见出发，他推出一个发人深思的结果。罗蒂求诸一种"诗性化文化"。对此他理解为这样一种文化：它

---

① 同亚里士多德作一比较可以见出它同传统概念的差异是多么深刻。亚里士多德也在重要时刻用了航海的隐喻，但心里所思完全不同。《论规劝》中谈到哲学时，亚里士多德说，哲学家"就像一个好船长，他把船只泊在永恒不变的地方，在那里抛下锚来。"（英吉玛·杜林编：《亚里士多德的〈论规劝〉：重构的企图》，哥德堡，1961 年，第 69 页。）正是这一抛锚的机会，这个阿基米德的点，现代思想中不复再见。

② 理查德·罗蒂：《哲学与自然之镜》，普林斯顿大学出版社，1979 年，第 378 页。

③ 古德曼：《创造世界的方式》，印第安纳波利斯，哈克特公司，1978 年，第 3 页。

知道人们处处都在同文化制品打交道，这些文化制品只能通过其他文化制品来审度，而不能通过现实本身。"诗性化的文化"承认这一情势，而不是徒劳无功地继续坚持"我们在油漆过的墙后面发现了真正的墙，那是真理的真正试金石，判然不同于那些仅仅是文化制品的试金石"。[1]

内尔逊·古德曼以类似于罗蒂的方式，已经在人为活动的和科学的活动之间，指出了一种平行关系。他谈论"制造世界的方式"，将康德的分析基础和尼采的洞见植入了认知的虚构性质，并向一种普遍的非原理主义敞开了大门。古德曼表明，一切象征系统——如感知科学或生命科学那样的科学体系，是审美地、也即是形构地组成的。世界的不同版式不光是存在，而且是被"制造出来"的。

认为某种趋向真理、形式和认知的审美阐释代表了过去二百年间基本的哲学过程，这种观点似乎不是夸张。[2] 审美正愈来愈逼入认知的基础层面。原型美学即是近年认识论的基础步骤所在。

## 科学史

在科学史和科学哲学领域，人们也日益意识到了认知中的首当其冲的审美成分。这恰恰是发生在"硬"科学即自然科学方面。

---

① 理查德·罗蒂：《偶然性、反讽和一致性》，剑桥大学出版社，1989年，第53页。

② 关于这一点古德曼是这样说的："运动的起点是独一无二的真理、一个固定的被发现的世界，它趋向于制造过程中的许多世界、许多版式的一种多元化，它们甚至是相互冲突的。"《创造世界的方式》，第x页。

保罗·法伊尔阿本德是将认知和审美划等号的极端代表人物。在《作为艺术的科学》一书中，他指出，“艺术方法”“在科学中比比皆是”，而这一点特别见于“令人惊讶的新发现作出之时”。他说，科学的发展基本上同艺术没有区别。[1] 两者都运作在某种风格的限制范围之内：一方面是艺术风格，另一方面是认知风格。科学中的真理和现实因此就像在艺术中一样，关涉着风格：“如果人们审视的正是一个特定的思想形式就这些事情所理解的东西，那么人们遇到的就不是处在这个思想风格之外的什么东西，而是关于它自身的根本前提：思想的风格说真理是什么，真理就是什么。”故而在菲耶拉本德看来，科学同样也就是“艺术……就艺术的这一高级层次的理解而言。”[2]

法伊尔阿本德以此发展了托马斯·库恩的观点。后者在《科学革命的结构》一书中已表明，科学史的发展并非如科学家们愿意想象的那样，是理性的、直线的，与一个统一基础上的进步模式相吻合，相反，就像艺术史的发展那样，其特征表现为一系列革命性阶段——在此，基础发生了变化，也表现为一系列的累积性阶段——在此，工作于已经获得的基础上继续进行。与此同时，库恩坦白说，他对科学史的发展作如此理解，灵感是来自于对“文学、音乐、政治发展，以及许多其他人文活动中的史学家的考察。”在这些领域中，“风格、趣味和惯例结构方面的革命性突破的同期化”，在“标准工具”之中由来

---

[1] 保罗·法伊尔阿本德：《作为艺术的科学》，法兰克福，1984年，第8页。

[2] 同上书，第77、78页。耐人寻味的是就这里探讨的话题来看，自然科学康德主义中一等重要的人物约翰·费得尔·里特，1806年已经在慕尼黑作过一次题为《作为艺术的物理》的讲演。

已久。[1] 他所做的，不过就是把这些在审美领域得到充分证明的观点，移植到自然科学的领域。如是库恩克服了认知领域和审美领域的传统分裂。自此以还，科学史在相当程度上变成了科学审美史。如果说，库恩当初肯定的只是两个领域的一种同步发展的结构，那么更晚近的科学理论方法，则甚至将审美原则的变化，视为科学革命的动因所在了。[2]

**科学实践**

自然科学的研究人员同样早就意识到了审美因素对于他们的认知工作是多么重要。对于他们来说，他们的认知更多是生产型而不是再生产型，以及想象力对研究是不可或缺的等，差不多成了老生常谈。所以玻尔、狄拉克、爱因斯坦和海森堡在他们的关键段落中，都已经在用美学的语言来作论辩。庞加莱甚至直截了当地解释说，是审美而不是逻辑潜质，才是一个好数学家的主要技能。[3] 更晚近一些，这种效应尤其别开生面，时当沃生指出，他之所以成功地破译了 DNA 的结构，完

---

① 托玛斯·库恩：《科学革命的结构》，芝加哥大学出版社，1970 年，第 208 页。

② 所以玛丽·海塞将科学革命释为自然的"隐喻再描述"。见玛丽·海塞：《科学哲学中的革命和重构》，布鲁明顿，印第安纳大学出版社，1980 年，第 111 页。当然，不同的审美所好对应于不同的认知特征。美与和谐的美学不是仅有的选择。我们同样可以追求一种悖论的，或者分裂的、矛盾的、开放的美学。在前者那里，当万事万物聚合在一起，构成一个整体，即达成和谐时，我们能感受到知识成功的快感。在后者那里则不同，唯当最终的裂痕和不协调性见诸天日时，我们才有此种情感。前者是开普勒，海森堡这类科学家的例子。开普勒只愿意信任和谐的美学，即便今天，许多科学家也深信不疑"凡不是美的，也必不真"。本雅明和利奥塔一类思想家则不同。利奥塔认为矛盾和冲突见诸人目之时，和谐才能达成。本雅明坚信真正的认知性质就像一道闪电。

③ 见J·韦克斯勒编：《论科学中的美学》，麻省理工学院出版社，1981 年。

全是因为他从一开始就认定，其解决必然具有一种最优雅的方式——完全是带着这个审美的假设，他处心积虑在合情合理的时间之内，于无数理论上敞开着大门的方式中找到了这个恰到好处的解决办法。[1] 显然，美学带来的不仅仅是直觉，它也带来了通行的标准。

通过这类发展，人们头脑中的理性主义屏障日见明显地瓦解了。今天人们敢于毫无顾忌地承认，科学的内核之中就有审美因素。这些因素在历史上一直是存在的。有关例子从古代天文学的圆形比喻和牛顿的自然法则概念，延伸到今天对称研究中的想象因素。[2] 审美直觉中的启发和启示性质，从阿基米德到牛顿到凯库勒，一样是心领神会。当你面对"大爆炸"一类理论或永无止境的夸克故事，除非认真将审美和虚构的因素计算进来，你几乎就是一无所能。科学理性和审美理性的差异过去被认为是原则的差异，现在变成仅仅是程度上的差异。认知理性，不论以康德的方式还是以法伊尔阿本德的方式来理解，都是在它的基础层面上交织了审美的因素。

对认知和现实之根本审美性质的认识，正渗透到当今的一切学科。不论是符号学还是系统论，不论是社会学、生物学还是微观物理学，我们处处意识到不存在最初的或最终的基础，相反，恰恰是在"基础"的层面上，我们遇到了一种审美的建构。因此，符号学家告诉我们，能指链总是指向其他

---

① 詹姆斯·沃森：《双重螺旋线：DNA 结构发现的个人叙述》，伦敦，企鹅公司，1987 年。

② 比如对于牛顿来说，美学的特征如简洁性事实上也是自然法则的标准。它不是关于自然的发现，但它是自然法则的审美先决条件。（参见代尔·雅克特："牛顿方法论中的美学和自然法则"，载《思想史杂志》，51/4，1990 年，第 659—666 页。

的能指链，而无以指向比方说一个终极所指。系统论教导我们，我们"无以求诸最终的实体"，相反只是观察各种观察意见，描述各种描述意见。微观物理学则发现，凡是它试图复归基本事物的地方，它遇到的不是基本元素，而总是新的复合体。但是，这一切并不意味着屈从，而是表明了对现实的基础审美结构的领悟。

今天，对于我们的认知、我们的现实和我们的理解形式的根本审美性质的意识，正在一路表现自身，直达我们对日常生活的理解。我们与日俱增倾向于认同审美特征，与日俱增在用审美性质的论点，来为我们偏离传统规范的行为进行辩护。

### 2.3.5 原型美学：审美转向

在这一部分，一开头我就假设审美已挺进到了哲学的核心，进入到真理和知识的领地。与此同时，我们确认了这一点：根据现代的理解，真理被审美的前提所渗入，我们的认知就其根本特征而言，是审美地构成的。

这一原型美学在过去两百年间日见明显。自从鲍姆加登构想以美学来改进科学以来，自从康德将审美超验化以来，自从尼采对认知作了审美的和虚构的阐释以来，20 世纪的科学哲学和科学实践以多种多样的形式在科学中发现了审美成分，而真理、认知、和现实已经揭示它们自身的突出特征就是审美。首先，显而易见的是：审美成分于我们的认知和我们的现实是至为根本的。经鲍姆加登的准备，这一观点始于康德的超验美学，今天它延伸到自然科学的自我反思。其次，认知和现实的存在模式是审美的，这一观点越来越深入人心。这

是尼采的发现，一个后来人们经常用不同术语来加以表达的发现，它一直延伸成为我们时代的建构主义。现实不是某种无涉认知的、固定的、预先规定的数量，相反是某种建构的对象。从前，只有次等的、辅助性的现实才被归诸于一种审美的特性，而我们已越来越清楚地意识到：我们的基本现实已经展示出一种建构，它可以再好不过被描述为审美的建构。审美范畴已经成为基础的范畴。

关于这一点，尤其举足轻重的是这个事实：审美不仅影响到较高的层次，甚至影响到了基础的成分，它就是根基所在。另一方面，"理性"作为真理的另一个基本要素，只是对于基础之上那些后来的过程才是举足轻重的，而基础本质上是审美的。理性同前提和程序保持一致，生产出原则系列的结果，而原则取决于审美成分。但是理性既无以建立、也无以证明这些基础。所以，审美没有涵盖真理的整个领域，理性同样是不可或缺的。但是审美关涉的是基础层面，而理性首先关涉的是基础上面的结构。恰恰就是审美的这一原初性质，是人们传统上既未能把握，也不愿意承认的。但是现代的发展趋势，已经容许我们来永久地承认它了。

这并不是由美学家或其他什么人颁布的东西，而是由科学、由现代性的指导权威强迫我们接受的认识。它开出的方子是一种"认识论审美化"，一种原理上的知识、真理和现实的审美化。这意味着没有什么可以置身局外。认识论审美化是现代性的遗产。今日没有什么论点可以同它分庭抗礼。人们不仅有必要、而且有义务来在真理、知识和现实的核心中来思考审美因素。如果要谈论当代的美学立场，人们就必须牢记这一原型美学，直面它的判断。

根据这一发展，人们可以说一说某种“审美转向”。我们的“第一哲学”在极大的程度上变成了审美的哲学。“第一哲学”就现实作出最具普遍性陈述的学科来说，是个经典标题。起初，在古代，这些陈述来自于存在；后来，在中世纪，它们来自意识；最后，在现代性中，来自语言；而今天，朝向某种审美范式的转移，似乎已是当务之急。我们愈是探问过去，愈是作追根究底的分析，就愈是频频遭遇到审美因素和审美性质的结构。在论证的基础之上，以及在现实的基本描述之中，我们正在源源不断地发现审美选择。在今天的语境中，亦即在非原理主义的语境中，“原理”在整体上正展现出一种审美色彩。或者更确切地说，非原理主义恰恰是意味着基本原理是带上了审美的印记 当然我不希望被误解为一种“审美的原理主义”。显而易见，这里所关涉的恰恰是相反的对象：背离每一种原理主义。因为在审美意义上构成的“第一哲学”不光是抛弃了它的传统身份，而且与此同时突破了“第一哲学”的形式。如果说这是一种“第一哲学”，那么它就不复是“第一哲学”的风格。它不再具有某种基础学科的地位，这学科可以自足地发展，以便从中抽取出一切派生问题的答案。美学并不构成一种基础，它并不提供基本原理。正是这一点概括了此一范式的变革，也就是这一“审美转移”。

## 2.3.6 “基本原理”的审美构成

为精确计，我想再一次强调一个区别。两个因素属于认识论审美化。首先，我们认知的基本结构在很大程度上包含“审美成分” 从直觉的基本形式和主导隐喻，到种种特

定的虚构。康德对认知的超验审美阐释和尼采对认知的隐喻阐释，都在根本上对此作了阐述。在特定的层面上，科学或哲学的分析总是旨在发现审美观念作为主导意象的功能。[①]

其次——这一点的确至为关键，现实"建构"的审美性质显露出来。现实的存在模式，从它的界定形式说起，是一种将由审美来设计的模式。因为相关的支撑结构是特殊地、而不是普遍地造就的，而且从某种程度上来说，它们不再可以调节，而是就在那里，即是说，没有基础，展示了一种漂浮的构造。这一类构造如前所述，在传统上被是认为系审美现象独有的。它久已被引经据典，描述为审美的状态属性，来命名诸如形相、多重性、无根基或悬搁之类。因此，判定基础的这一新构成是审美性质的，当在情理之中。

由此而来的情势可以如是来作澄明：现实和生活形式的理解极可能在内部展示了一种等级结构，存在着更基础的东西，存在着基础的基础，但是基础本身不再是最终决定因素。故而不论是"理性的"属性还是"非理性的"属性，在此都无从说起。维特根斯坦讲到过这一点："你必须牢记语言游戏指的是某种无法断定的东西。我是说，它不是立足在基础之上。它不是理性的或非理性的。它就在那里，就像我们的生活。"[②]在这里，解释的企图，只能是具有澄清的特性，而不再能具有证实的特性。最

---

① 加斯东·巴舍拉尔精辟阐明了现代科学如何总是活动在某种意象的把握之中，如他以海绵隐喻来论述笛卡尔、列奥米尔和富兰克林，见巴舍拉尔：《科学姿态教育》，法兰克福，1978年(法文本初版1938年，巴黎)，第127－135页。关于哲学，罗蒂笼统解释说，是图像而不是命题，是隐喻而不是陈述，决定了我们大多数的哲学信念。见罗蒂：《哲学与自然之镜》，第12页。

② 维特根斯坦：《论确定性》，纽约，1972年，第73页。

终，它们展现了一种循环的结构。[1] 关于这一点，维特根斯坦提到了门和铰链的论证法则："……它属于我们科学发明的逻辑，即：认为有些事情确实是无可置疑的。""这是说，我们产生的问题和疑虑起因于这一事实，这就是有些命题是毋庸置疑的，就像铰链使门转动。"[2] 正是这些转动的铰链，其本身是无可置疑的。它们并不因为不言自明、无可置疑，就构成了绝对可靠的基础，相反只是在实用的意义上——也就是在功能的意义上——代表了必要的基础。故而，它们自身可以成为下一步讨论（诚如"门"）中的探究对象——在后面的步骤中，使用不同的"铰链"，原则上是可以用同样的方法来作探究的。作为总结，维特根斯坦这样概括了这一情势："我们做什么也无从达成绝对的、最终的辩护。我们只能求诸其他毋庸置疑的东西。"[3] 通过论证来追根溯源，你无以遭遇到不可撤回的基础，而永远只能遇到解决的办法，从根本上说，这些办法本身是疑云密布的。这一证实和论证的结构完全就是脆弱的、相对的、悬而未决的。

诚如维特根斯坦所为，最终是它导致审美活动再一次坐上首席。有鉴于基础层次上不同的解决办法总是可能存在的，在它们中间就无以再作出某种"理性的"的决定，唯有审美选择留存下来。维特根斯坦在讨论"风格"时，以下面的话再一次说到这一点："创造也是如此。上帝是一种风格；星云是另一种。风格给我们以满足；但是一种风格并不比另一种更见理性。"[4]

---

① 罗蒂在他的《偶然性、反讽和一致性》一书中指出过这一点，他认为现代阐释学的观点也指向这一方向。

② 维特根斯坦：《论确定性》，纽约，1972年，第14页。

③ 维特根斯坦：《文化与价值》，芝加哥大学出版社，1984年，第16页。

④ 维特根斯坦：《维特根斯坦1930—1932年讲演集》，第104页。

## 2.3.7 维特根斯坦

我想用对维特根斯坦的一些补充性评论，来结束这一部分。讲到审美转向，维特根斯坦在 20 世纪居有举足轻重的地位，一如尼采之于 19 世纪。维特根斯坦根据某种根本上是审美的模式，来描述语言游戏和生活形式的构成，其作风同尼采、纽拉斯、古德曼和罗蒂对现实构成的描述，如出一辙。理解维特根斯坦，同样需要读懂诸如此类的笔记："喔，我分明在写哲学，为什么感到我是在写诗？"[①]

维特根斯坦在许多方面都是一位审美思想家。例如他在总体上谈到了"某种哲学研究……和某种美学研究之间奇妙的相似性。"[②]他称这一相似性甚是奇妙，因为它与我们通常的观念是相矛盾的。在这一意义上，弗雷格 1919 年致维特根斯坦的一封信中，还指责《逻辑哲学论》与其说是代表了一种科学成就，不如说是代表了一种艺术成就。但是对于维特根斯坦这位精确分析的大师来说，是身不由己地切入这一相似性中的。故此他反复将他自己的哲学活动旁比审美。他统而论之地说："我可能发现科学问题是有趣的，但是它们从来没有真正抓住我。只有观念的和审美的问题抓住了我。"[③]维特根斯坦将他的哲学活动与趣味改革进行比较："一位今日的哲学教师为他的学生选择食粮，目标不是为了奉承他的趣味，相反

---

① 转引自内铎和兰契等编：《维特根斯坦：教育与写作生涯》，法兰克福，1982 年，第 316 页。

② 维特根斯坦：《文化与价值》，第 25 页。

③ 同上书，第 79 页。

是为了改变这趣味。"在个案方面他比较过音乐、建筑、绘画和诗："我的风格……有如作曲。""从事哲学工作，许多方面就像事奉建筑，经常是单枪匹马的。""画家根本上就像我之所为。""我所发明的是新的比喻。""哲学写作应当唯有像诗的创作。"[1]

在前面部分我试图提供一种解释，说明何以维特根斯坦能作如是说。在分析哲学的问题、而不幻想直通所谓的"第一类问题"——这是说，直通你"穷尽了证实手段"，"到达了尽头"，并且"翻出底牌"[2]的过程中，他开始认识到思想的基本审美构成。这于他最初同样是个惊人的发现，但是后来就愈益成了不言自明的事实。

## 2.4 回顾和前瞻

我是从柏拉图说起的，最后我想再回到他的话头上来。柏拉图放逐了诗人，而将哲学奉为至尊。维特根斯坦与此相反，认为你唯有"像诗创作"，才能真正来书写哲学。

虽然如此，我们同柏拉图的以及他背后整个传统的反差，并不似表面上那么巨大。我一开始就说过，我并不认为今天的思想最先展示了其根本审美特征，相反它是自古而然，只不过传统上人们不愿意承认这一点，提起审美性质便噤若寒蝉，并且力图使自己同这类想法分隔开来。到最后恰

---

① 维特根斯坦：《文化与价值》，第17、59、16、62、19、483页。

② 维特根斯坦：《哲学研究》，第85页。

恰是柏拉图，分隔哲学与诗的辩护人，我愿称他为这一点的见证人。

不光是传记材料表明，柏拉图本人可以说是哲学和诗之间的纽带，只有到了最后一刻，方才在苏格拉底教导下归依了哲学，即是说，就在他准备去参加一场悲剧诗人竞赛的前夜；而且就在我前面提到的段落的最后部分，在《理想国》第四卷对诗的攻击中，柏拉图自己就说过，他的全部言辞是一篇咒语，他必须常常默念，来防止自己堕落到昔日对诗的热爱中去，而这热爱到今天还吸引着他。[1] 柏拉图然后甚至给诗开了一扇门：如果有人要与哪个能够给诗以令人信服的辩护的人同行，那么他不仅愿意倾听，而且会赞同这个人的意见，因为说到底，那是对我们有益的。[2]

最后，难道柏拉图自己不也在以诗人的风格说话吗？至少蒙田就是这样看的。"难道我没有在柏拉图中读到这神圣的话：自然不过就是一首神秘的诗？……确实，哲学不过就是精妙的诗……最早的哲学家自身就是诗人，哲学以诗人的风格写作。柏拉图便是一位随笔诗人。"[3]不仅如此，事实上，柏拉图本人尤其在《理想国》中，好几次用某种艺术活动的性质来概括他的哲学活动。比如他问道，他的所为与一位"替一个好国家建造理论范式"的画家，又有什么区别？哲学家说到底是一位"制度画家"，他出产"非常美丽的画"。[4] 这些话差不多

---

① 柏拉图：《理想国》，607 e-608 b。

② 同上书，607 b-e。

③ 蒙田：《随笔集》，第 2 卷，第 12 篇，《蒙田全集》，斯坦福大学出版社，1965 年，第 400－401 页。

④ 柏拉图：《理想国》，472 d e、501 c。

直接通向维特根斯坦，他说"思想家非常像制图人，他的目标是表征事物之间的所有的互相联系。"[①]

所以即便柏拉图自己，也有没少暗示哲学活动之展示与审美和诗情的强大亲和性，其程度远胜于我们表面上所见。只是到后来，随着哲学化的理性转向，人们不再想知道诸如此类的亲和性。但是今天，我们已经开始从我们的思想和我们对现实的理解中听出审美因素，同样也在旧时的文本中发现审美的签名。

思想本身的审美构成不是新事，而只是变得引人注目起来，这一事实对于认识思想的审美—形构性质，是多有帮助的。虽然如此，达成这一认识并非易事，而且人们还没有习惯。维特根斯坦曾经注意到："我依然发觉我自己的哲学化方式是新的，它时时让我觉得如此新鲜。这便是我何以需要如此频繁地来重复我说过的话的语言。"但是他接着说："它会成为新一代人的第二天性。"[②]或许，人们也可以将这一期望同对于思想的基本审美特性的洞见结合起来。

---

① 维特根斯坦：《文化与价值》，第12页。

② 同上书，第1页。

# 3 伦理/美学：美学的伦理学内涵与后果

美学是伦理学之母

约瑟夫·布罗德斯基：《非凡之容》

## 3.0 概述：美学与伦理学的联系及伦理/美学的内涵

作为哲学两个分支的美学和伦理学，近年来的发展令人瞩目。伦理学发展的原因显而易见，南北差异、生态变化、失业、遗传学技术、工业社会所面临的新的、也是前所未有的严重问题，促成了对伦理学持续增长的需求。然而，美学的热门，却是出自完全不同的原因。它的蓬勃发展不是外部原因造成的，而是起因于理性化发展这一内在原因，也就是说起因于这样的事实，即：真理，这个科学理性的指导范畴，越来越来证实它自身能够具有审美的内容，结果，美学正在变成一门基础学科。[1]

近年来，美学与伦理学之间的关系也发生了变化。如果从传统和现代意义上说，它们是互相对立的，那么现在，它们之间相互联系的一面被推到了前台。

传统上，审美被看成是危险的，伦理学则必须遏止这种危险。

---

[1] 参见前文论述。

因此在古代，审美被置于哲学-伦理学的标准框架之中，即使是在西方基督教世界中，美学直到现代，还是受伦理学的支配。

现代性于是构筑了这两个学科的对立，就是说，使互相隔离的这两个分支势均力敌起来。自律，这个现代美学的口号，最初意味着将美学从伦理学的束缚中解放出来。与之相应，自康德以来，现代伦理学并没有美学观点的位置。

然而，在伦理学与美学之间，伦理重于审美的传统样态和两者持平的现代样态，在最近的几年里，已为对两者之间的相互纠缠的新关注所打乱。新亚里士多德主义和后结构主义（努斯鲍姆、福柯）的伦理学，使美学在伦理学中扮演了关键的角色，同样社会学和生态学的美学理论（布尔迪厄、伯麦）将伦理方面的确定性，视为审美的基本观点。[①]

一般地讲，今天我们正在意识到，不同的领域与学科取决于相互之间缠绕不清的关系，这与现代的区分理论和分隔教条所想象的方式是截然对立的。这需要思维由分隔的形式转变为相互缠绕的形式。学科的纯粹主义和分离主义已变成陈腐的策略，超学科性与横向分析正在取代它们的位置。[②]

从这个观点出发，接下来我要问，美学本身在多大限度中包蕴着伦理学的确定物？我将尝试发掘审美自身的伦理潜质，并指出由此而来的某些伦理学后果。"伦理-美学"（aesthet/hics）这个生造词由"美学"和"伦理学"缩约而成，它旨在

---

① 参见 M·C·努斯鲍姆：《细致的关注与广泛的责任：语言的道德关注与道德义务》，见《哲学杂志》第 LXXXII 卷，1985 年，第 516—529 页，米歇尔·福柯：《快乐的运用》（纽约，1985）和《性史》第 3 卷（伦敦，1990 年），皮埃尔·布尔迪厄：《走向象征形式的社会学》（法兰克福，1970 年），格诺特·伯麦：《建立一种生态自然美学》（法兰克福，1989 年）。

② 参见拙作：《理性：现时代的批评与超理性的概念》，法兰克福，1996 年。

意指美学中那些"本身"包含了伦理学因素的部分。

有关这样一个伦理/美学的问题，首先要做到避免误解，由于伦理/美学是一个新词，我们在这儿只能粗略地把握其意义。提出这可能性，并不意味着想用美学替代伦理学。如果说我论述了美学的伦理学内涵和后果，那么我决非想宣称由于其自身原因，伦理学的独立存在已无必要。尽管如此，这种伦理/美学能够补充通常意义上的伦理学，或者说能够对此有所助益，它可以弥补推理上的漏洞，提供证据，明确目标，有助于进入更深入的疑点。[1]

我想谈一谈这样一种伦理/美学的两种形式，一是审美中的久为人知的道德命令（第一、二部分），二是与之相反的一种新选择，它已成为势所必然（第三、四部分）。第一个视角关注的是由当下感受提升到高级感受的必要，第二个视角关注的是平等对待感觉的不同需求这一格言，比如说将当下感受和高级感受一视同仁。正如我所要展示的那样，这两种情况中均含有伦理/美学的内容。

## 3.1 美学领域固有的伦理学

### 3.1.1 基础美学

首先，伦理/美学的传统形式在基础美学中已经显现。"基础美学"（elementary aesthetics），我理解为与那些有关艺

① 在上书第516—525页中，我已经举例说明了审美中所蕴含的道德实践问题。

术的理论相反的美学，它与"感知"(aisthesis)和"知觉"(perception)相联。事实上，"美学"也就是来自"感知"一词。

众所周知，"感知"具有双重含义，一方面，"感知"意为"知觉"(perception)，另一方面，意为"感觉"(sensation)。这双重的含义在希腊语中已经产生，在大部分其他语言中亦有发现。它源生于现象。作为"知觉"，"感知"指的是对诸如颜色、声音、味道和气味等真正的感官属性，为"认识"服务；然而，用作"感觉"意义时，它指的是情感走向，以"愉快"和"不快"作为评价尺度。

"感知"的第一阶段是"感觉"，它服从于生存的兴趣，"愉快"与"不快"这样的评价客观对象的标准，指向的就是对人类的生存需要的满足有益亦或有害。尽管如此，在这儿，它已经潜在地暗指着远近感觉之间的功能差异。远程感觉与近程感觉不同，它不依赖于与事物的直接接触，而是将其放在远处进行观察。这成了知觉与感觉后来分离的起点，因为与感觉相关的生理反应，最终总是直接接触的结果(即使是老虎，在远处也不能伤害我们)。因此，原则上，与直接接触相关的近程感觉，和远程知觉相比，与感官的联系更加密切。远程知觉的特性使其具有了远离感觉束缚的机会。尽管如此，从一开始，"感知"作为整体就活动在感觉的意向层面上，因为远程感觉已经在功能上，如果说不是在意向上的话，将自身与直接的感觉模式区分开来了，而近程感觉正与这种直觉形式相联。

当"感知"面对对象如其本然的外观，摆脱其感性特征时，知觉与感觉的分离就发生了，此时，其客观倾向性替代了先前的主观倾向性，如我所言，这种现象更容易发生在远程感觉中，因为其与感觉的功能上的区别(其空间距离上的运动)，同时支持着一种意向上的距离。在这个意义上，远程感受作为

一种较高级的、类似于知觉的"感知"形式的提倡者而行事。它现在所针对的不再是对象限定在感觉上的方面，而是其客观属性。"感知"的这种类似认识的倾向，既而可以连续传送给近程感受。

这样，一种新型的感知，即实际的"感知"(perceiving)类型，被确立了。其面对的是对象的真正的感官特性：颜色、音调、味道、气味、手感等品质，"感知"就存在于其客观特性之中，这些特性不依赖于与生存相联的主观感觉。这种"纯粹"的感知代表着传统上一直被善待的那种感知。它不再服务于生存的好恶，它完全彻底地被置于认知的理念之中。在第一个层次上，它摆脱了感觉性感知的束缚，并整个儿摆脱了感觉的领域。感知成为自发的行为。当其步入认识阶段，就把感觉水平上的"感知"抛在身后，留在底下了。

然而，由于向纯粹的感知迈出了这样一步，感觉也不再是原样了。与感知和感觉的原初的统一相应，一种更高级、更纯粹的行为建构，如今将在感觉的案例中应运而生。它依然与愉快相一致，但这种愉悦已不再是初级的生存愉悦。相反，愉悦的大厦可以说又被增加了一层。一支新型愉悦的雅曲超越了生存感觉愉悦的层次，这是一种纯粹反思快感或反思不快的愉悦。[①] 此处正是特殊的审美感受——趣味的诞生地，也就是说，它不再像初级的感觉那样以诱人、美味或令人作呕等生理标准来衡量对象，而是以带反思色彩的标准，比如说优美、喜人、幽默或令人厌恶、丑陋、烦人等来衡量。至此，感觉与愉

① 亚里士多德已经小心翼翼地分析了这些联系，他的分析构成了这个问题的背景。参见拙作：《感知：亚里士多德的基础与远景》(斯图加特，1987年)。

悦的大厦包括了两个层面：处于底层的是感官趣味层，处于上层的是反思趣味层，康德就是这样称呼这种区别的。[1]

## 3.1.2 审美的或升华的需要

诚如我要论证的那样，在感知的大厦里，这一内在于感知的伦理学基础处于怎样的位置呢？

感知的双重的特性，很明显地与"审美需要"相联，同时，就它指示我们如何把握感觉能力而言，它与伦理/美学的需要同样重要。这一需要首先与"感知"的知觉性内涵有关，在这儿，它表明，在感知时，你要让自身脱离直觉感觉的束缚，否认它，超越它！不仅如此，这一需要也涉及感觉，在此，它宣称：不要只留意于基本的生理愉悦，也去体验一下那更高级的、由深思之乐带来的独特审美愉悦吧！在这两种意义上，伦理/美学的需要都要求我们超越初级的知觉判断，因此，我想将之称为"升华的需要"。

## 3.1.3 生存的需要

不过，这种升华的需要显然不是审美领域的最初需要，位于其前面的是另一种需要，即："生存需要"。因为如我所言，"感知"作为感觉，最初只服务于生存利益，它服务于生活，令你生存，存活（*zen soteria*），但还不是过好日子（*eu zen*）。它

---

[1] 参见康德：判断力批判，英译本，印第安纳波利斯，哈克特公司，1987年，第48页。

只区分有用还是碍事，有益还是有害，并且作用于相应的专注或转移某人注意力的生存行为。在这个意义上，美学与伦理学在生存层面上，已经建立起了最初的和最基本的联系。这种原始的审美行为已经直接服务于一种伦理的目标——维持生活，至少大致说来是这样。这种与"感知"相联的需求要求听命于观察，它于生活极为有用。这一生存的需求，是伦理/美学的最初需求。

## 3.1.4 人类学的差异

但是，现在出现如下问题：通常我们认为，感知的原始结构只描述动物而非人的生活，人类生活区别于动物之处，被认为正在于克服了这一生存决定论。

比如说，亚里士多德就有这样的描述：动物只知什么有用，什么有害，令其快乐还是痛苦足以成为有用与否的标志，然而，人却还知道诸如好与坏、合理与不合理这些更高层次的属性，这些需要不止是感觉所限，它们需要反思与交流的能力。[①]

因此，这种升华的需要与人类学的差异直接相关，与作为人类的人有关，这是一种超越直接感觉判断的要求，它既可导致一种纯粹的感知，也可导致一种更高级的愉悦。作为一种动物，生存的需要同样也是我们的伦理/美学中的第一需要，升华的需要只能是第二位的。但是作为"人类"，升华的需要是我们本质性和决定性的需要，对人类而言，它是一种明显的对"高尚"的需要。

---

① 参见亚里士多德：《政治学》，第1卷。

接下来，我将关注第二种需要，即升华的需要，它不仅代表着我们文化中的一个基本公理，即成功的生活必须照此步步攀升，更重要的是这一升华的需要，也导致了被命名为美学的哲学学科的诞生。

但是首先，我要再提及一件事：升华的需要是成长在审美领域里的一个真正的伦理需要，确切地说，它就是伦理/美学。在这里，不是伦理学的规则从外部强行进入美学领域，而是这一需求自身就是在审美领域里生长起来。美学中的伦理学的起点摆在了我们的面前。

## 3.2 传统美学及其审美—升华需要的绝对化倾向

在这一部分，我将说明传统美学对于升华需要的主张来说，如何变成一种文化权威。还有，我也愿指出这种美学面临的巨大困境，以及它可称得上荒谬的特性：即它与感觉为敌的特性。

### 3.2.1 鲍姆加登、梅尔

为了使其有关美学的新方案在文化中获得接受的机会，18世纪的美学家们首先就要说明，他们的意图根本不与现有文化标准的伦理要求相冲突，而是与其协调一致的，甚至可以以某种特殊方式，在桀骜不驯的可感的领域，来确认这些要求的合法性。

怀着这样的念头，美学奠基人鲍姆加登针对他的美学是为感性推波助澜的反对意见，指出这一点固然是应当抵制而不应当鼓

励，但他确信美学将帮助我们达到意愿中的对于感官的把握。[1]鲍姆加登的学生梅尔更是强烈倾向于用文化规则来控制感性。他强调说："人们必须留意……所有那些低级的欲望力量……在它们还未变得过分强烈时，就要予以重视。否则，我们将滑向动物的状态，以道德为苦役。"梅尔将实际上构成美学主要成份的"感性认识的力量"描绘成"心灵的渣滓"，他断言，"按理说，感官应该成为理智的奴隶。"[2]有了这样的前提，人们就能够理解为什么美学可以成为一项规范感觉的任务了。[3]

这样说可能很大程度上是鲍姆加登的策略宣言，事实上，他对于许多感性世界自己的主张，也相当重视。然而，随之产生的非常重要的美学概念，虽然与感官有着明显的亲和关系，实际上它们被思考和被论证的方式，却肯定是反感性的。我的例子是席勒，这个例子乍看起来可能让人吃惊。

### 3.2.2 席勒

在《美育书简》中，席勒希望通过对人类进行审美教育，或更准确地说，通过"训练感觉能力"，使一切收益不浅。不过，在书简的最后，他希望"知觉的力量已经在它自己界限内被摧毁"。他此时认为，感觉能力是一个应该与之"斗争"的

---

① 参见鲍姆加登：《美学》，第5页，黑尔德斯海姆，1970年重印本。

② 参见格奥尔格·弗里德里希·梅尔：《所有美的科学的基础》，第1卷，第36页，黑尔德斯海姆，1976年重印本，第2卷，第340页；第1卷，第219页；第2卷，第341页。

③ 康德的"为感性辩护"中，感觉依然被描述为一种悖论，感性本身是杂乱无章的，以及为这种杂乱无章进行的辩护。他辩护道，没有感性，就没有知性用以加工的材料。（康德：《实用人类学》）

"可怕的敌人"；人们必须"在物质的境界里与物质作战"。"艺术大师的真正秘诀，"恰恰在于"*以形式消灭内容*"。正是在这类消除原始感性的战斗中，席勒看到了"审美文化"[1]的基本任务。人们通常认为感觉属于美学，最初在席勒那里也能看到此类的论述，此时，人们怎样来解释这种由有意亲近感觉，转而变成与之为敌，且陷入战争状态的反常行为呢？

席勒的最初意图是均衡和调和感性与理性，他关心的是"理性的法则……与知觉的趣味"之间的和谐[2]。一方面试图亲和感觉，另一方面又敌视感觉，与之展开斗争，这之间的差异根植于这样的事实：席勒在升华原则方面决不让步，基于此，他赋予这一原则以一种绝对的形式。

就像我所说的那样，席勒相信"感觉能力的训练"，他称之为"高贵化"。然而，因为他同样认为我们的感觉能力是按照某种绝对化的审美需要来发展的，而这要求与直接的感觉彻底分离，所以我们的修养计划就变成了一种战争方案。席勒呼唤的是一种我们"整个知觉模式"的"彻底革命"。我们要"完全"离开原始的感性，在将来不再感情冲动，而是完全审美化。我们不仅应该处处攀升于"物质状态"之上，而应当造就向"审美(状态)"的转化。[3] 原初的感性和高级的感性状态不

---

① 参见席勒：《美育书简》，英译本，布里斯托尔，1991年，第8封信，第50页，第23封信，第109页；第23封信，第112页；第22封信，第106页；第23封信，第112页。

② 同上书，第11封信，第73页。文化"有责任对两者同样主持公道，不但要维护理性本能以对抗感性本能，而且要维护后者对抗前者。"（同上书，第13封信，第69页）这是席勒的真实感受（虽然他并不想说透）。

③ 同上书，第8封信，第50页；第23封信，第109页；第27封信，第132页；第23封信，第109页。

是并肩而立，也不是一个压过一个，而是第二个完全消灭第一个。上流社会的席勒是审美需求的严格执法者，他需要的是对审美需求的完全顺从。

对席勒来说，这看上去有点荒诞不经的对原初感性的消除行为，构成了审美教育的基本职责。这一点被反复说明，在不同情形下被提及。因此，例如席勒赞赏工艺家和艺术家同样"毫不犹豫地对材料施以……暴力"。[1] 消除原初感性，成了美学的基本特征。

这并不仅仅是席勒一个人的观点，就它强调了升华需求而言，它是整个传统美学的观点。而我在此引用席勒的观点是为了例证，而不是为了指责。席勒概括了传统美学的公理，同样，比如，黑格尔也解释说："艺术品固然要表现感性事物，但是这种感性事物只应以它们的外表或外形显现出来。"艺术展示，"从感性方面来说，它有意要造出一种只是由形状、声调和直觉所组成的阴影世界。"[2]

## 3.2.3 三种独断主义

一种反感性的独断主义，被建构进这种类型的审美理论，就是说，被建构进大部分传统审美理论之中。它是苛刻地、独断地理解审美需求的结果。事实上这只说明，你不应当仅仅是感性地行事，同样也应当审美地行事。但是它也可以表述为：你哪里也不能感性地行事，而只是处处完全是审美地行

① 席勒：《美育书简》，第4封信，第32页。

② 黑格尔：《美学》，第1卷，法兰克福，第48、49页。

事。这样，美学不再承担扩展和揭示感性的重担，而是成了感性的严格组织者。尽管人们普遍相信，美学包含着感性的权利，但由于将"与物质作战"作为座右铭，这一思想形式使美学实际上变成了感性的反对者。如果有一天要想让美学真正成为美学的话，这一点必须改变。

除了这第一种擦掉了感觉的独断主义之外，还有第二种剔除了世界的独断主义。席勒的论述再次显得举足轻重。他认为，美学对主体来说，是一种与世隔绝的游戏，席勒要求人们"把外在的一切化为形式"，也就是说，不是按事物的本来面目来接受事物，而通过赋予其形式，使任何东西变得合乎人的统一性，并占用它。"人不应将自身投入于世界之中"，[1]而应该"根除自身仅属于世界的东西"[2]。这样，美学成了绝对主观性的完满形式。[3] 先在的东西、外在性、抵抗、变更，都得不到认可、尊重或保留。在这种类型的审美理论中，模仿、沉湎于物质、变革的体验、打开主观性的铠甲这一类事情，从一开始就被排斥在外。[4] 这一遗产也将不得不被现代美学所抛弃。

如果说第一种独断主义去除的是美学之内的原始感性，那么第二种独断主义则疏离了每一种真正与世界不同、奇异、相对立的事物——根本上说，那几乎正是审美经验自身。剩下的只有审美生产力和由主体自身引入的审美活动了。

---

① 席勒：《美育书简》，第11封信，第64页；第13封信，第69页。

② 同上书，第63页。

③ 席勒对费希特的阅读，构成了这一观点的背景。

④ 这个结果也正好与席勒真正的感觉相反。作为一个有审美趣味的人，他认为人们应该以世俗的态度对待一切，将其看作是自由的幻象。然而，在概念的框架内，他认为审美只有可能对已有事物的进行改变，而并不认为它可以认识世俗事物内在的自由。

最后，第三种独断主义出现了。美学宣称它是唯一合法的方向，与之相抗衡的现代权威——科学和道德——被系统化地贬低了。因此，席勒通过指出启蒙与科学的片面性与不充分性，而消解了它们确定方向的作用，更有甚者，他宣称只有美学才能达到"生活的艺术"(Lebenkunst)，并且能解决那些使法国革命走向失败的"政治问题"。[①] 这样，一方面他宣称审美超越了认知，另一方面他又宣称审美替代了道德方向。众所周知，这一美学先行论的纲领然后阔步走进了"德国唯心主义'最古老的体系'"，后者起步于某种伦理学规划，以使美学最终像吸收认识那样，把伦理学吸收进来。[②]

所有这些由席勒的理论而来的审美需要绝对化倾向，深深地植根于整个传统美学之中，总体上说，它指向的不是审美的和谐统一性，而是指向了三个层面的审美独断主义：导向原始感性、世界，和与美学比肩而立的其他定向方式。这里潜伏着传统美学的三重弊病。

正如我所说的那样，位于这种独断主义背后的系统错误是对于审美需要的误解。超越直接感觉的指令，被理解为对它的否认与消灭。这就是这种类型的审美理论之所以有下列做法的原因，即：没有发展认识和解放感觉的策略，而是发展了控制感觉、消灭感觉和严格管理感觉的策略。这是传统美学最内在的悖论。美学最初旨在恢复感觉的地位，这种移位多多少少是对这一学科的颠覆。

---

① 参见席勒：《美育书简》，第8封信，第50页；第15封信，第80页，以及第2封信，第27页。

② "真与善"只有"在美里血肉相连"。见《黑格尔选集》，伦敦/纽约，麦克米伦出版社1989年，第87页。

## 3.3 现代美学：“公正对待异质性”(阿多诺)

虽然在20世纪，这种传统类型的美学依然存在，但通过对阿多诺理论的说明，我希望展示传统美学的内在矛盾，并因此给美学下一个不同的定义。

### 3.3.1 传统主题的循环

诚如众所周知，阿多诺的基本理论涉及到美学阅读与伦理学阅读之间的关系：在内容和叙述的层面上，艺术品无论如何都与道德、伦理及社会无关，它也不想拥有这些东西。[1]然而，艺术品却通过其构架间接地、在相似的意义上与最高层次的道德相关。一个作品越是有内在完整性，越是因此会为社会提供一些例外，而社会中没有什么因自身而得价值，万物无不在与他物的关系中见出价值。这意味着什么呢？

在阿多诺看来，艺术通过其形式化的工作，使粗鄙的感觉上升为智性的自我肯定。“粗鄙的、主观的邪恶内核，是艺术最先要否定的东西，而完全形式化的理念与艺术是不可分割的。”[2]在此，

---

[1] “激进的现代性，在艺术的自我消解之中，保留了其内在本质。……艺术中不再有社会性内容，甚至艺术的目标所向也不存在了。”（阿多诺：《美学理论》，见《全集》，法兰克福，1981年，第2版，第336页）“艺术中可能进行社会批评的部分必须被提升到形式层次，消解所有社会内容。”（同上书，第371页）

[2] 同上书，第344页。

阿多诺显然是重复了美学那古老的升华原则，即粗鄙是一种罪恶，艺术就与它针锋相对，建构形式。高层次的审美战胜低层次的审美，一如天使战胜魔鬼。

在这儿，克服粗鄙感觉的是形式构架。阿多诺继续说："……这不是道德大棒挥舞下的宣言，不是道德影响的结果，这是它（艺术）承担的道德责任，或者说是它与一个公正的社会的联系所在。"艺术品的极鲜明的特性，就是它对社会环境的否定性，完全形式化的艺术品高举着一面镜子，映照出一些比这个异化、商品化的社会要好的东西。"在一个几乎完全商品化的社会里，没有什么东西是纯粹的、完全由于其内在法则造成。法则不会施加无言的批评，不会谴责堕落。就此而言，所有的东西都是为他物而存在的。艺术的反社会性正是对这样一种社会的某种否定。"[①]这种每样事物都只为其他事物而存在的社会功利性，与艺术品的自由性相对立，在艺术品中，每样事物都有其自律性。概言之，艺术品的自律性，批判着社会的他律性。

阿多诺的一些分析听起来可能气势非凡，然而，就这一论点而言，不过是重复了美学中的古典主题。第一项分析，即由粗鄙的感觉到完全形式化的过程，与传统美学的升华需求相一致，这一需求要求超越粗鄙的感性，而取深思熟虑后的感性。第二项分析，即将此一升华与自由的属性相联系，同样是我们早已熟悉的东西。由粗糙的声色官感升华为崇高的美学，这在传统中已经被认作是由功利王国、他律王国向自由王国、自律王国的升华了。阿多诺将现代的手法与古典的审美

① 阿多诺：《美学理论》，第344、335页。

升华需求连在了一起。[1]

## 3.3.2 内在的矛盾与反作用

不过，这也就意味着，阿多诺以艺术否定粗鄙的当代呼吁，同传统美学的类似要求一样靠不住。首先，它没有保持住审美的差异性，而是通过完全消除与之相对的原始感性——就像阿多诺对待粗鄙之物所做的那样——消弥了这种差异性，这一点我在批评席勒时已经说过。第二，这样做，被称作自律的拯救社会的理想也不再纯洁，因为它由于被阿多诺利用而不再自律。自律应表现为自由。它也应当用来证明自在的可能性，而截然不同于现实社会中“每样事物都仅仅为他物而存在”的状态。但这一点恰恰不是在形式的前提下进行的，因为作品的诸要素无法将自身组合起来，成就作品的完整性，而是要由形式构架将其聚合成一个整体——就像个体被聚合进社会一样。[2] 自律可能是对作品的要求，而不是对其构

---

[1] 同时，这种古典的概念早已被尼采严厉地批评过。他反对所谓的原始感觉向审美的提升，而是相反地，要求以原始的感觉为高一级感觉的判断确立标准。尼采指出，美学“与生物学的先决条件密不可分”。（见《尼采全集》，第6卷，慕尼黑，1980年，第9—53页）事实上，美学“不是别的，而是实用哲学”（同上书，第413—445页）。因此，他对“瓦格纳音乐的反感完全是生理上的反感”（同上）。尼采让传统美学脚踩在地上，而不是头脚倒置：“我的问题，我的小问题是，当这些音乐影响我时，我不再能平静地呼吸，我的脚马上会狂暴不安，它们渴望踏击、舞蹈、远行——不仅年轻的德国皇帝能够远行到瓦格纳统治的沼泽，我的脚步也在音乐的鼓动下，需要长途跋涉、需要大步行走、需要舞蹈起来。然而，我的腹部怎能不抗议？还有我的心脏、我的循环系统？我的肚肠怎会不痛苦？……瓦格纳令你痛苦不堪。”（同上书，第418页）

[2] 当席勒谈及艺术家对内容施加暴力的时候，揭示了艺术构架的这种强制性特点。

成要素的要求。这些要素只有作为整体的一部分时才有意义，它们的存在理由就在于此。

对直觉感性的否定与形式的强制性，是传统方法的两道阴影——不管它是以18世纪的语言还是以20世纪的语言表述的。[①] 正如我所说的，阿多诺让自己陷入诸如此类的传统观念已经到了令人吃惊的地步。席勒谈论的是"高贵化"，而阿多诺则更为委婉地谈论"智性化"。然而，实际上，长期以来，要务就是去发现这类形式构架的强制性特征。

## 3.3.3 对形式至上论的批评

另一方面，确切地说，正是阿多诺发现了这种透明状形式构架的可疑性和专制性。他简略地说道："与感觉因素针锋相对的是，智性化过程在许多方面变得盲目地与自身的差异性抗争起来，这差不多就是智性自身……"[②]鉴于此，阿多诺首先分析了这类形式构架的反感性效果，然后反对说，感性不是以这样来被认知的，因为感性的差异化的倾向——传统上被认为是它的多重性质，应由形式或智性的综合活动来加以克服[③]——说真的应被当作某种智性自身来作理解和估价。古典美学的客观矛盾，存在于其对感性实施的暴政之中，因为它没有把感觉的多样性本身理解为智性的东西并加以尊重，而是错误地将其当作粗鄙之物了。

---

① 两者当然彼此相联：背离原始感觉的原则，使得来自形式的准备合法化。
② 阿多诺：《美学理论》，第143页。
③ 比如说，这个术语完全是从席勒的叙述中来的。

## 3.3.4 公正地对待异质性

与此同时，这也为将来的道路隐约地指出了方向：作品的构成因素不应被强行堆积成一个整体，相反，它们的独特性必须蕴含其中。我们应该从材料世界撷取异态纷异的冲动，"以使设计沿循这些冲动本身要沿循的方向。"[1] 审美作品不应行使专制，而应沿循每一种冲动，公正地对待它们。追求一种理念，不应通过形式构架以求统一，而应公正地对待异质性。怀着这种想法，阿多诺说："审美统一"——此处他说的是真正的审美统一——"在自身的多元化中找到了尊严。它让公正降落到异质性上面。"[2]

由限制多元性的强制的形构，到公正地对待异质性，美学主导理念的这一转变，对我来说似乎具有极为重要的意义。[3]

---

① 阿多诺：《美学理论》，第 180 页。

② 阿多诺：《美学理论》，第 180、285 页。

③ 这种转变也决定了阿多诺自身的发展，这一点可以从他的音乐评论中推断出：在《美学理论》中，他认为，音乐对所有的艺术搬弄是非（阿多诺：《美学理论》，第 336 页）。在出版于 1949 年的《现代音乐哲学》中，阿多诺很欣赏勋伯格以结构主题统摄音乐材料的做法，赞赏勋伯格与威伯恩相反的以十二音系控制音乐材料的方式。（阿多诺：《现代音乐哲学》，见《全集》，第 12 卷，法兰克福，1975 年，第 106 页）另一方面，他又看到，十二音系这一"以音乐系统统摄自然的"技巧的特别危险性，"它实际上会消除主体及其创作想象力。"（同上书，第 63、70 页）在 1961 年的演讲"走向不拘一格的音乐"中，阿多诺发出了不同的声音，他批评勋伯格的作曲方法是一种自我统治的方法。（阿多诺：《全集》，第 16 卷，第 507 页）现在，当他说勋伯格"每一举动都是抗拒音调的自主权力"时，更多地带有批评色彩。创作主题应该能够与音节的流动相合，突然，甚至连卡基也变成了一个值得讨论的人物，一个重要的人物："在某种意义上，卡基创作不拘一格的音乐的方法，使音乐远离控制自然的顽固努力。"（上书，第 534 页）阿多诺的思想开始承认"迫切需要释放的音乐"的吸引力了（上书，第 195 页）。最终，到今天，"所有艺术乌托邦的形式"，要塑造的是那些我们还不知其为何物的东西。（上书，第 540 页）

新的主导理念提供的是摆脱传统错误的自由：不再否定原始感性，不再疏离于感性，因之也就真正审美地对待事物。认可与公正代替了控制与压制，先前只是一方向另一方的机械灌输，现在则出现了交互模仿的可能。

## 3.3.5 美学的后果

这种美学，即公正对待异质性的美学，同样有着伦理/美学的结构。与这一新的理想相伴而生的艺术，同样也能具有伦理道德的光辉。这种艺术不再提倡征服的伦理学，它提倡的是公正的伦理学。

阿多诺详述了新的审美理论与伦理学的两种关联。第一，新的审美理想为一个新型的主体提供了范例，对此阿多诺这样概括说，它不再满足于对他物的统治，而是宁愿去发现"似曾相识地（他者）依然是某种遥远的、不同的东西，以异质的形态超越异质性"。[1] 这类主体能够实现"没有控制的差异状态，……其中不同的事物能够彼此交融"，事实上，在新美学的核心框架中，这类主题格言是在频频出现。[2]

第二，审美公正的概念包含着对政治一法律形式的公正的尖锐批判。阿多诺认为，只有在美学中，公正才能够被完整地表述，在政治中，公正概念是无以实现的。政治公正，依据的是"形式等值原则"，[3]它导致了差异的消失，对其施加了"真正的暴力"。[4] 另一方

① 阿多诺：《否定的辩证法》，见阿多诺：《全集》，第6卷，法兰克福，1984年，第3版，第192页。

② 阿多诺：《全集》，第10.2卷，法兰克福，1977年，第743页。

③ "法律是粗糙的不合理的合理性现象。在法律中，表面公平原则成了信条，它用同一支画笔为一切上色"。见阿多诺：《否定的辩证法》，第304页。

④ 这是一种"消灭了差异的同一"。（同上）

面，美学公正认识到了差异的存在，因此，美学公正（即"对异质性的公正"），与政治公正（即"消灭差异性的平等"），两者之间的关系，就如同公正与不公正的关系。鉴于政治公正依然是被囚禁在控制机器之中，同样传统美学中主导的形构观念也一声不吭关在那里，所以只有审美公正才能走出一条路来。

# 3.4 当代审美意识的伦理内涵与后果

作为结论，我将指出公正的美学这一概念在当今形势下如何能够得到进一步的发展。

## 3.4.1 多元性

在阿多诺心目中，需要做的是超越艺术品内在的异质性，将其外化为艺术品的外在异质性，不仅要承认单个作品中五花八门的内容倾向，而且要承认不同艺术品之间、乃至整个艺术领域中，都存在着艺术范式的异差性。

事实上，对异质性的这种赞誉（至少见于温和的形式），早已成了艺术领域里的一个基本组成部分。在这一领域里比在其他领域里表现得都要充分。从古代开始，人们就知道在不同的文体中，不存在统一的经典，相反，不同文体与风格，要按其特殊性进行关注和评价，因此，西塞罗说："言语的文体与风格样式几乎是无限的，它们有着各自的特殊性，作为一个文

体，它们又都值得称颂。"[1]同质性和编年制的法则，在别处可能是需要的，但艺术属于异质共存。惠斯特·克洛诺斯吃掉了他的孩子，艺术之女却幸存了下来。

随着现代性生产出数不胜数的多样化的作品形式和视角，多元性越来越成为一种最根本的样式，与之相关的不再是建立在共同基础上的差异，而是根本性的差异。艺术品创造、或者说表现着不同的范例，所以需要以不同的标准判断它们；它们不再允许以同一支画笔对其上色。观察者绝不会再持单个的艺术模式，除非他完全没有感觉，或者是贝克默塞的化身。在理解现代艺术品时，那些被认为是抗拒力、不解之谜和疑难点的东西，表明它们遵循的不是单一的规则，而是发展了它们自身。只有在人们明白了这一点之后，艺术品才露出了真容。与此同时，这些艺术品还诱使你找出这些东西，发现它们的密码。

这样，对于来自现代立场的美学意识来说，有两点是不证自明的，即人们必须看到单个作品中的个人习语；以及人们必须意识到艺术作为整体之时，其范式的深层多元性。[2]

## 3.4.2　美学与非美学

另外，在多元化这一首要的美学基本原则之后，出现了第二个原则。美学和非美学的两元形象，可以概括这一原则。

---

[1] 西塞罗：《演讲录》，第3卷，34节。相似的说法还有："只有一种绘画艺术，宙克西斯、阿哥罗朋和阿佩莱斯彼此截然不同，但谁也不应因其作品缺乏艺术性而受谴责。"（见第3卷，26节）

[2] 参见拙作：《理性》，第二部分，第3章。

所有的感悟都是特殊的。这并不意指你感知一物无以感知另一物这个微不足道的发现，而是指这样的事实：每一次感知所展示的都是某种特殊性，这种特殊性一方面使某些对象可被感知，一方面在构成上排斥他物。观看什么东西总也是忽略其他什么东西。每个视野都有自己的盲点。对特殊性的每一感知，都有一种超验的功能，它既具启发性，又是排他的。这一点在个体感官之间已有体现：目之所视，耳不能闻，感官所及处，皆如此。偏好某种感知特性，或者艺术范式，因而也就不仅是一种美学判断，而同时也是非美学判断的结果：它将其他感知选择强行置于一旁。

正是在知觉形式在文化上被多元化的地方——诚如今天正在发生的那样，关注这种双重性，关注美学与非美学的这种辩证关系，变得至关重要。反思的美学不仅注意审美范例这一特殊性，而且同时注意它们各自的盲点。

## 3.4.3　审美意识的法则

一边是多元化，一边是美学与非美学的辩证关系，两者构成了现代审美意识的基本法则。从这一起点出发，可以勾勒出现代审美意识法则的概貌。虽不能说完全，但大致可开列如下：

1. 特征意识：　关注每一审美目标的特征是极为重要的，人们必须发现其线索，把握并遵循其逻辑。

2. 偏好意识：　一定不要宣称个别的范式是唯一可能、或唯一可爱的东西，这将阻碍它实际特征在现实中的具体显现，总体上会阻碍多元性。

3. 警觉性：　不能简单地认为，每一范式都是特殊的，因

而其他范式只能合法地、并且几乎总是必然地存身于它的旁边，人们同样应该意识到任何范式之不可避免的排他性，意识到范式的对立面。变化应该被看作原理所在。

4. 关注： 美学注意排他状况，这告诫我们应该保持注意力集中，确切地说，关注那些我们感觉不到，想象不出任何东西的地方，或我们以为只能碰到毫无价值、不足挂齿的东西的地方。你永远不能确定，在狭隘的心灵中，这一印象能否浮现、不能确定被认为是渣滓的东西，会不会在另样的眼光下发出贵金属的光泽。在许多方面，现代艺术恰恰是转向了那些社会上被贬值的东西。在"虚无"处，往往会有所发现。约翰·凯奇有一篇精彩的"关于虚无的演讲"。

5. 认识的趋势： 知觉总是引导着注意力，更进一步说，导向对不可见、不可听、前所未闻的事物的认可。总的来看，"前所未闻"在日常用语中，很大程度上被认为是"荒谬绝伦"的同义词。然而，从审美的角度看，"前所未闻"意味着：首先，至今还未被耳闻，但应该被听到的事物（前所未闻意味着未听到）；第二，指还没有被听，其需要的检验——实际上是它的要求被听——还没有展开（前所未闻意为尚未实现）；第三，指超出常规并且处于惯常的秩序之外（前所未闻意为超乎寻常）。每种情况下，都包含着某种潜在的意义。因此，每种情况下，知觉的任务也都是确定的。一旦与之相应的感知没有运行，障碍没有跨越，前所未闻接下来就会像不合时宜、荒谬绝伦一样，继续自然而然地失却资格。人们不该总是仅仅讨论黑格尔的三重扬弃（Aufhebung），这次就注意一下"前所未闻"的这种三重或四重意义，它与扬弃愉悦的反面相关。

6. 公正的趋势： 以上几点在公正性这一点上汇合。美

学家应当感觉到它的强制性，以它为行事准则。现代艺术很少把力气花在既定事实上面，而是不遗余力来关切视而不见、前未闻的东西，并且要促使这些进入语言、表达和认识之中，那里内在地具有一种公正的推动力。

### 3.4.4 美学：超越美学

以上因素代表了当代伦理/美学的方方面面。伦理/美学没有给艺术划出边界，但它能够辐射到生活世界的背景中。它前面的目标指向的是我在别处所说的"盲点文化"。[①] 作为一种原则，这种文化是一种敏感于排斥、拒绝、疏远的文化。它不崇拜清晰可见、明白无误、辉煌灿烂、光彩熠熠，而是推崇压抑、空阔的空间、裂隙和另类。艺术与生活的现代类同，使得反思的美学意识的伦理/美学的效价对于解决生活中产生的问题组合，同样变得卓有成效。此外，我们期望得到这种帮助，还因为众多情形表明，在复杂的生活世界里，这些结构相对模糊，而在审美领域里，它们要清晰得多，因此，早些时候得之于艺术的东西，现在就成了生活的楷模。美学对于生活，不应像今天普遍存在的那样，只是一种装饰关系，而应是伦理/美学的权威。美学的表面可能作为设计的外形，然而，其伦理/美学的内核，目标却是公正。

对审美结构及当代审美意识中的伦理/美学成份的验证，最终导向对以美学命名的这个学科的挑战。它不应以一种最传统的方式，剥夺对审美的美好外表的审美反思，而应去认识

① 参见本书第一章"审美化过程：现象、区分和前景"第四部分第2小节。

审美的伦理/美学维度，并促使其作为一种文化酵素而发生作用。唯此，在这个文化家庭中，美学才能不仅适合于补充，而且也适合于纠正生活。

# 4 超越美学的美学：学科新形式探讨

## 4.0 引言：问题的轮廓

### 4.0.1 流行的观点：美学关注艺术

什么是美学？百科全书给出了明确的答案。《美国学术百科全书》说："美学是哲学的一个分支，其目标在于建立艺术和美的一般原则。"[1]与此相应，意大利《哲学百科全书》认为美学是"将美与艺术作为对象的哲学学科"。[2]法国的《美学辞典》将美学分别定义为"美的玄思"和"艺术的哲学和科学"。[3]德国《哲学史辞典》解释为："'美学'一词已成为哲学分支的代名词，研究的是艺术与美。"[4]简言之，美学意味着艺术性，解释

---

① 《美国学术百科全书》，第1卷，丹伯里，格罗利亚出版社，1998年，第130页。

② 《哲学百科全书》，第2卷，佛罗伦萨，1967年，第1051页。

③ 《美学辞典》，巴黎，1990年，第591、592页。

④ 《哲学史辞典》，第1卷，巴塞尔，1971年，第555页。

艺术的概念，且特别关注美。

那么，"超越美学的美学"，一如本章的标题所示，是什么呢？为了有说服力，我的表述所向，必须超越艺术论，超越这一限于艺术的美学理解。但是，这样做美学怎么可能还是美学呢？"美学"一词具有超越艺术论的含义吗？

很显然传统就是这样看的。"美学"可上溯到希腊语的αισθησιζ（aisthesis）、αισθανεσαι（aisthanesthai）和αισθητοζ（aisthetos），该词用以概述感觉与知觉，先于任何艺术论内涵。现在，这个词的用法亦不限于艺术，在日常语言中，我们在艺术范围之外运用"审美"一词，甚至比在该范围内的时候还要多，比如，我们会说审美行为、审美的生活方式、传媒的审美特性或世界正在增长的审美化倾向。

然而，传统上，美学这一"学科"，却并不十分关注感觉与知觉，而是主要关注艺术，并且给予了艺术的概念性部分、而不是感受性部分以更多的关注。当代美学的主流依然如此。尽管此时艺术的概念自身变得不确定起来，学院式的学科分类依然倾向于将美学严格限定在艺术上。

当然，这一主导倾向之外还有例外的和相反的倾向。请记住，比如鲍姆加登这位为美学命名的美学之父，就将这门新学科构想为主要是有关认识的学科，为的是提高我们的感性认识能力。在鲍姆加登所确定的"感性认识的科学"这样的美学定义内，艺术甚至都未被提及。[1]

然而，不久之后，在康德1790年发表《判断力批判》、1796

---

[1] 鲍姆加登当然也引用艺术、特别是诗歌的例子，但他只是用其说明审美的完美性，即完美的感性知识，是怎样一种形态。

年前后发端的"德国唯心主义的'最早的系统纲领'",以及谢林1800年发表《先验唯心主义体系》之间,美学开始了其空前的、将自身提高到哲学这一顶峰的征程,它开始无一例外地被理解为艺术哲学。几个世纪以来,这一美学观念占据统治地位,黑格尔、海德格尔、英加登和阿多诺这些截然不同的哲学家,均持同样的观点。

相反的倾向当然也依然存在。从席勒的由艺术转到政治,再转到教育而最终到"生活的艺术",到马尔库塞的社会新感性的理念;或者,从克尔凯郭尔对审美存在的描述和尼采对审美行为重要性的根本化,到杜威的将艺术综合入生活,均为相反的倾向。但是,这些相反的倾向,并不真正想改变这个学科的格局。某种程度上,它们甚至同意艺术构成了美学的核心这一传统美学的基本假定,这些改革者们也仍然认为艺术是所有审美实践的典型代表,它同时也是他们所提倡的美学之超越性理解的范式。

近来"美学"学科依然倾向于限定在艺术范围内。可能会有许多很好的理由,来认可超越美学的美学。但是,在我尝试巩固这一倾向的岁月里,我是在这个学科之外,是从文化机构或其他领域的理论家那里,[1]发现了远为多得多的兴趣和支持。而我的努力则主要遭到学院派既有美学的拒斥(至少在德语世界如此)。人们依然认为美学关乎艺术是天经地义,依然为这幅传统的图景所束缚。套用维特根斯坦的话就是:"我

---

① 参见沃尔夫冈·韦尔施编:《审美现实》,慕尼黑,1993年。这本书讲述了1992年9月,在汉诺威,以同一名义成立了一个组织,它聚集了来自哲学、社会学、政治学、女权主义、传播学、设计界、神经生理学、科学哲学、艺术实践者和艺术史家等不同领域的专家。由于有几千人的参与,它得到了广泛的共鸣。

们不能游离于此，它置于我们的学科之中，而且这一学科似乎无情地向我们重复着它自己。"①

## 4.0.2 克服传统的偏见

### 作品的唯一性与艺术的普遍性概念

然而，依然有很好的理由摆脱与艺术论相等的美学，或者再次引用维特根斯坦的话："给苍蝇指出一条飞出捕蝇瓶的出路"。② 传统美学存在一个致命的问题，即它甚至没有履行它的职责，它无法公正地对待艺术作品的单一性。美学的目标变成了建立普遍永恒的艺术概念。因此，美学可以、甚至被认为是应当在不去研究单个的艺术作品或历史上不同的艺术类型的情况下，照样一路前行。比如说，谢林在宣称艺术哲学只能处理"如其本然的艺术"，而决非"经验的艺术"③时，就坦称如此。他认为他自己的艺术哲学，只是他的"哲学体系"的"重复"，此时他表现出的是对艺术的敬意，就如同在其他场合下，他对自然或社会致

---

① 维特根斯坦说："图像俘虏我们，而我们也无法逃脱它，因为它置于我们的语言之中，而且语言似乎不停地向我们重复它。"（维特根斯坦：《哲学研究》，英译本，纽约，1968 年，第 48 页。）

② 维特根斯坦：《哲学研究》，第 103 页，这是维特根斯坦对他的"哲学目标"是什么的回答。

③ 1802 年 9 月 3 日致奥古斯特·维尔海姆·施莱格尔，引自《书信中的谢林生活》，第 1 卷，莱比锡，1869 年，第 397 页。在《艺术哲学》中，谢林解释道："被粗俗的感官称作艺术的东西根本不入哲学家之眼，对他来说，艺术必然是一种幻影，完全出离于那些可验证的绝对实体之外。"（谢林：《艺术哲学》，达姆施塔特，1976 年，第 384 页。）

以敬意一样。[1]

今天，这样的观念对我们来说已不合时宜，于艺术家则早就如此。比如说罗伯特·缪赛，就对某些美学家们的企图进行了嘲笑，说他们想发现一块既普遍适用于所有艺术作品，又适宜于建造美学大厦的砖头。[2] 谢林明确表达了传统美学的一种基本信条：有着一种基本的、普遍的艺术概念，美学的实际任务和全部目的就在于解释这个概念。这就是美学家们认为不必详细研究单个艺术品，只须设法对付一些艺术品的基本知识的内在原因。这也就是以构成他们的一个起点，来直觉感悟艺术的一般性概念了。[3]

这一传统的策略当然是站不住脚的。艺术实践不在于体现一种普遍的艺术观念，而是包含着艺术新模式和新观念的创造。新的艺术观念，当然在某些方面会相合于以往居主导地位的观念，但在其他同样重要的方面，却与其截然不同。每次风格或范式的更替转变，这一点都表现得很明显。因此，艺术范式与观念之间的某些交迭（维特根斯坦称之为"家族相似"）相关，但与某种共通的普遍模式、或代表所有艺术品的某种基本内核不相关。没有诸如艺术的本质这一类东西。

这意味着传统的方法有着原则性错误，即使在美学指涉

---

① 谢林：《艺术哲学》，1976年，第7页、第124页。

② "科学美学在寻找一种普遍适用的砖头，以建造美学大厦。"（罗伯特·缪塞：《日记》，汉堡，1976年，第449页。）这条笔记大约写于1920年。

③ 这种方法的后果是，这种类型的哲学无法言说实实在在的艺术。当谢林当选慕尼黑美术学院秘书长后，处在这个位置上，他有责任讲述艺术哲学。但他保持着沉默。在15年的任职期间，他没有做过一次演讲。如果要做出判断，要面对实实在在的艺术，艺术哲学依然处于失语状态。（《美学与艺术学杂志》第28卷，1983年，第261—286页）

艺术这个狭小的领域时，依然如此。这是基于对艺术观念的一种根本性误解，它甚至造就了传统美学观念的基本内核。另一方面，通过艺术自身来深入洞察不同艺术观念的历史起源，洞察一下这些观念的家族相似性，而不是所谓的本质统一，会使美学这一传统的普遍化方法明显失败，并且使它转向一种不同类型的、多元化的美学。

## 赞同扩展对美学学科的理解

但是，我们当前必须考虑的美学的重新组构，有待深入下去。上面我仅仅讨论了古典美学框架内部，即艺术论内部的范型变化：我们不能再做艺术本质论的囚徒。但是它可能会进一步证明，突破这整个框架，即美学与艺术论的传统等式，甚为必要。艺术论内在的多元化，即由艺术单一的概念性分析转变为对艺术的不同类型、范式和观念的分析，应该补充以美学外在层面上的多元化，将其学科领域扩大至超越艺术的问题上来。这就是我在本章里所要提倡的东西。

在第一部分中，我将展示这种超越美学的美学的一些主要主题，第二部分，我将试图阐明这样一种美学概念上的可采纳性，并且提一些建议，看看美学的领地应当如何重新被组构。我将倡导美学向艺术之外的问题开放，来大力发展这门学科的一种跨学科结构。这一结构当然依然包括艺术问题，但它同时也包括艺术之外的问题，这一点对于艺术自身的分析十分重要，就像我必须首先予以阐明的那样。在一个并不单单局限于艺术分析的美学视野中，艺术能够被更充分地把握。

# 4.1 超越美学的美学的一些主要话题和相关问题

一般说来，扩展美学有两组理由：第一个指的是当代的"对现实的时尚化"，第二个指的是当代"对现实的理解"。[1]

## 4.1.1 现实的审美时尚化：装饰

**全球审美化**

今天，我们生活在一个前所未闻的被美化的真实世界里，[2]装饰与时尚随处可见。它们从个人的外表延伸到城市和公共场所，从经济延伸到生态学。

个人经历着对身体、心灵和行为的全方位时尚化。在美容院和健身中心，他们追求着身体上的完美；在沉思默想中和新时代的研讨会上，他们美化着自己的心灵；礼仪课程培养着他们一心向往的优美举止。人格美学已经成为一种新的角色模型。在城市里，几乎所有的事物近些年都被整容一新，至少富有的西方国家是如此。经济也从消费者的新趋好中获得巨额利润，这些消费者实际上不在乎获得产品，而是通过购买使自己进入某种审美的生活方式，而广告策略已将

---

① 在本书第一章"审美化过程：现象、区分和前景"中，我已经更广泛地展现了这一思想，本章一部分将基于该章。

② "审美化"意味着非审美的东西被制造成、或理解成审美的东西。

之与产品联系在了一起。甚至生态学在美学的视域内也成了经济的伙伴。它正在变成装饰的一部分，喜好根据复杂美或自然美的审美理念的精神，来设计环境。如果富有的工业社会能够完全做到它们想做的事，它们可能会将城市、工厂和自然环境整个儿改造成一种超级审美化的场景。与个体及生态设计相联系的遗传工程，是更进一步的证据，它使所有的生活内容成为我们需要的样子，使我们能够按照我们的审美期望，生产出我们希望得到的产品和孩子。遗传工程是一种遗传化妆手术。

显而易见，没有必要详细展开这种装饰性和全球性的审美化倾向，这种现象太明显了。我想转过来思考一下这些发展同美学发生的关系。

这些现象实际上并没有为美学的新领地提供基础。审美行为和倾向总是与现实世界相关，另一方面，即使不多，美学学科多少也总会思及这一点。当今所不同的是这一审美化行为的程度与地位。审美化已经成为一个全球性的首要策略。

### 对当代美学的冲击

我认为，这一倾向对当代美学的影响一如它之影响传统美学。对当今美学的冲击见于对这些现象的必然反思，因为它们不仅表现着美学同样的扩张，而且同时改变着美学的构造和等价。因此，作为审美的反思权威，美学必须在诸如日常生活、政治、经济、生态、伦理和科学等领域里，来寻找今日的审美方式。简言之，美学必须考虑审美的这种新构造。这并不意味着审美的全球化和原理化会被简单认肯，但是它属于今天的议事日程，来应对如何处理每一个充分的审美分析和

批评。

## 与传统美学的关系

当我们追问传统美学是否也提倡过一种审美普遍化时，上述倾向对传统美学的影响便变得十分显见了。很明显，这就是事实所在。过去一些有名的美学理论体系明确显示出一种全球审美化，它们甚至一口答应来确切完成我们在地球上的所有使命，及至人类的最终幸福。比如说，你可记得，"德国唯心主义'最早的系统纲领'"就曾对美学的中介力量发誓：美学通过联结理性与感性，而使"文明与野蛮……携手"，这使得"永恒的统一君临我们之中"，这甚至是"人类最终也是最伟大的工作"。[1] 同样，艺术和工艺运动、工会和包豪斯之类的美学观念的媒介性，就它们孜孜以求在日常生活实现美学所宣传的审美价值而言，也确信一种审美的全球化将整个儿改善这个世界。

因此，古老的美学之梦在当今的审美化过程中被重新唤醒。但是，一个需要解释的恼人事实却是，今天的结果与最初的预计截然不同，它至少是令人失望的。试图赋予我们的世界以美，到头来得到的却只是漂亮和虚华，最终，至少是在具有审美敏感的人那儿，引起的是冷漠和厌憎。无论如何，没有人敢说当今的审美化肯定是成功的。复苏这场古老的美学之梦，一定是什么地方出了问题。要么是今天对旧理论使用不当，要么是这些历史悠久的理论本身也包含着瑕疵，

---

[1] "德国唯心主义'最早的系统纲领'"，引自《黑格尔选集》英译本，伦敦/纽约，1989年，第86、87页。

一种一直被深深隐藏，现在才开始被揭示的瑕疵。有时，复苏可能等同于显现，我想这就是当今审美化倾向的问题所在。

## 全球审美化中的一些缺陷

当今的审美化令人失望的原因何在？对这些过程的审美反思，突现出的关键点又在哪里？我想说三点。

第一，使每样东西都变美的做法破坏了美的本质，普遍存在的美已失去了其特性而仅仅堕落成为漂亮，或干脆就变得毫无意义。你不可能以例外作为标准而不改变它的性质。

第二，全球化的审美化的策略成了它自己的牺牲品，并以麻木不仁告终。普遍化的审美被体验为烦扰甚至是恐惧，审美的冷漠既而变成一种直觉的，并且几乎是不可避免的对普遍存在的美的逃避倾向。麻木不仁——我们对继续感受被庄严地润饰过的环境的拒绝——成了一种生存策略。[1]

第三，代之而起的是对非美学的需要，这是一种对中断、破碎的渴求，对冲破装饰的渴求。如果说在今天的公共空间里还有艺术需求的话，那么它不会再将更多的美注入已经被过分装饰的环境中，而是通过创造一些不为美学所染指的休耕地，在超级审美化中开辟出一些荒漠，来中止这一审美化机制。[2]

---

① 在"美学与非美学"（见《美学思维》，斯图加特，1990年，第9—40页）一文中，我第一次讨论了这个问题。

② 参见本书第六章"公共空间中的当代艺术：琳琅满目抑或烦恼?"。

**对传统美学的影响**

传统美学梦想美化世界，当代社会对这一梦想的回归，其关键经验肯定会反过来影响我们对传统美学的评价。

美学总是赞赏美与美化，认为有充分的理由这样做。但它从未意识到它所提倡的、至今为我们所体验的这种全球性美化的结果。它甚至从未想到这种全球化的装饰可能会损害这个世界，而不是完善它，甚至拯救它。更加过分的是，传统美学所支持的美的欢歌，不断地为当今的审美化进程提供修辞上的资助。对美的传统激情使我们无法意识到审美化的消极后果，即使这些后果早已十分显见。传统美学的这种合法化和崇拜化的支持力量，至少部分地要对现代的审美化倾向负责，它同样也导致视而不见审美化的负面效果。

因此，需要在三个层面上对传统美学展开批评。第一，反对对美不加区别，一味赞美。这样，人们就可以将优美与壮美区分开来，故而前者事实上更近乎纯粹的漂亮，这对于"文明与野蛮社会"来说可被认为是尽人皆知的常识，我们确信它贯穿于当今的装饰策略中；然而只有后者才是异乎寻常，变化不断的现象，就像里尔克在谈到美时所描述的那样，它是"恐惧的开端"。[①] 或者你还可以认为，美只代表一种与标准的不美相反的价值，但由于这一概念蔓延太广，已经失去特征。

第二，传统美学的一个缺陷是，它只是（或者说主要是）拔高了美而忽视了其他审美价值。换言之，它遗忘了发现多元

---

① 林纳·玛丽亚·里尔克：《全集》，第1卷，法兰克福，1955—1966年，第685页。

辩证正是美学自身，而不仅仅是一个单一的美学特性。这一缺陷在当今的装饰中清楚得让人难过。美学可能是真正的多元性学科，却错误地将自身单一化了，它已经不能认识到单一化在审美方面也是根本错误的。

第三，我们的文化信仰和欲望领域里的传统美学的效能需要认真质询。这事关打破旧的美学教条。美学完全有理由进行自我批评。

总之，当今的审美化，不仅给当代美学带来了新问题和新任务，而且对传统美学进行了批判反思，指出传统美学部分地要为审美化进程中的缺点负责，而且它也广泛支持这些缺点。因此，超越美学的美学这些问题，不仅与那些已经希望扩大美学范围的人有关，而且对于那些仍然坚持美学传统框架的人们，也是必须面对的问题。今天人们已不能无视美学之外的美学，即使你只想在美学的内部来开拓哪一种合法的美学。

## 4.1.2 关于现实的审美理解

倾向于转向超越美学的美学，其第二组论点关涉到当今对现实的理解。这一点变得越来越与美学相关，这也是我想说明的。

夺目的形象和审美的图案，在今天比比皆是，它们不仅在构造今天的现实，同样也在传播现实。从对单个对象或主体的描述，从我们日常新闻的性质，到我们对现实的基本理解，都蔓延着这一主流趋势。比如说，想一想广告中占主导地位的形象和各家公司的自我介绍，或者我们自己出现在万维网上的形象吧。或者想一想电视中的图像要求，它们不光有选

择地决定了所有可称为新闻的东西，而且最近它还染指到电视之外的新闻表达，比如说印刷传媒之中。最后，想一想我们对现实理解的变化。早先，某种东西要被看作是真实的，必须是可以计数的；今天，真实则必须可以审美地表达。在现实的贸易中，美学成了新的主要硬通货。

同样，我不打算详述这些现象。它们太为人熟悉了，也经常被人分析。相反，我想弄清这一发展对美学的影响，并且面对这些发展，指出美学的一些新任务。

我只集中说一点，即我所说的"现实的非现实化"，还有它的两个结果：美学的重构，以及电子媒体以外的经验的再确认。[①]

## 现实的非现实化

说到"现实的非现实化"，我是指这一事实：有鉴于今日现实主要是由传媒传达的，它深深为这一类媒介所影响。[②] 现实的重力正趋于丧失，其强制性变成了游戏性，它经历着持续的失重过程。

这归因于传媒美学的特性，它们一般来说喜爱形体与形象的自由流动和轻舞飞扬。每样东西都是电子操作的可能对象，在传媒里，"操作"不再是一个标准化术语，而实际上是一个描述性术语。一进入电视的王国，就由稳固的世界迈入了变形的王国。如果说哪里有"存在之轻"的话，它就在电子王国中。

---

① 有关现实感的丧失与重新获得，见本书第十章"人工天堂？对电子媒体世界和其他世界的思考"。

② 在接下来的论述中，"传媒"一词我总是指电子传媒，我并不暗示有可能存在独立于这样那样传媒的经验。

此外，我们不仅认识且知晓每样东西都是可操作的，而且我们具有实际的操作知识。比如说想一想海湾战争的报道吧，有时它们以仿真技术迷惑我们，然而牺牲者们的真实情况却从未播映；或者以像素技术作例子。最终，你根本不知道，你亲眼看到的是重新播放的现实，还是只是一种仿真，这当然点缀了我们对于所谓现实的信仰。自然，"眼见为实"，但你永远看不到你不应当看的东西，而且你根本不能确定你的所见是现实所赐，还是频道的礼物。

这样的经验首先软化了我们对传媒一现实的信任。现实的描述与仿真之间的差异，变得越来越不明显，且渐趋失去它的意义。因此，传媒本身越来越以虚拟和游戏的模式呈现它们的画面。[1]

另一方面，这没有让我们远离传媒。虽然我们知道这些画面可能撒谎，我们仍然在挑选频道。很明显我们更喜爱另一个后果，即改变我们对现实的理解，走上非现实化之路。

其次，对传媒一现实的这一态度，也越来越扩展到我们日常的现实，这是因为日常现实日益按传媒图式被构造、表述和感知。就电视是现实的主要表现者和角色模式而言，非现实化处处留下了它的痕迹。真实日渐失去其操守、本真和严肃性，它似乎变得越来越轻，强制性和必然性都在减少。媒介表述现实时的强制性，已经不再产生苦恼，而是简直相

---

① 对电视观众来说，对传媒的娱乐要求占据了上风，而过去人们对于被传播的现实的信仰正在消失。在这儿，我指的主要是电视，尽管在当今的电子世界里，它在某种程度上已经成了过时的传媒。每个人都知道电视，会运用电视，而更先进的技术在本质上并没有什么不同，只是强化了非现实化的倾向而已。

反，产生了冷漠。如果你在同一晚上在不同频道看到的是相同的形象，或者这些形象几天来一直重复，尽管它们可能编排得很感人，它们的感染力也会降低，感觉加上重复，就产生了冷漠。与这种机制相伴而生的，是我们对现实的态度，不论是传媒之中还是传媒之外，变得越来越像仿真。我们不再认真对待现实，或者努力求真。居于现实的这种悬置状态中，我们的判断和行为亦有所不同。我们的行为模式日趋相互模仿、相互转换。今天日常世界中许多令人烦恼的现象，都与我们对现实理解的这种软化过程相关，但是，离自由却还有距离，这一点是我要坚持的。

由于上述进程是由传媒美学的特殊性引起的，因此只要它不想忽视，而是去分析当今的审美状态，并且公正评价它的责任，对当代美学理论来说，对传媒美学进行思考，是势在必然的。

## 感知的重构

而且，在今天已经可以看到一种对美学的重构。比如说，传媒主宰一切的一个后果，就是对视觉统领地位的挑战，视觉为先原则从古希腊开始就形构着欧洲文化，到电视时代更是达到它的顶点。当代对视觉中心主义的批评还有其他依据，然而，传媒的经验构成一个主要因素。

传统对视觉的重视是看重它遥远、精确和普遍的特点，是由于其决断能力和接近认识。从赫拉克里特和列奥那多·达·芬奇到梅洛-庞蒂，视觉都被看作我们最优秀、最高贵的感觉。

但与此同时，这一视觉优先背后的模式，即理解与认识

的主导模式，也受到了海德格尔、维特根斯坦、福柯、德里达、伊雷格瑞这类作家的批评。[1] 近来我们更是体会到，视觉事实上不再是接触真实世界的可靠感官，就像它曾经被认为的那样，在一个物质变得不可证明的世界里，视觉不再惟我独尊，微不足道一如它在传媒世界之中。

同时，其他的感官引起了新的重视。比如说听觉，由于其对事件而非永恒的存在的反形而上的接近方式，由于其与视觉的个体化特征相反的社会性本质特征，也由于其不同于视觉的非情感式的把握现象而与情感因素关连起来[2]，听觉得到了新的重视。触觉也以同样的方式得以提倡，这既要归功于马歇尔·麦克卢汉和德里克·德·科克霍夫[3]分析的传媒技术的新发展，也要归功于触觉对肉体特征的强调，它同样与视觉的"纯粹"、置身局外的特征相反。

紧随这一发展之后的，是对传统感官等级的日益偏离，不再以视觉高高在上，接着是听觉然后是嗅觉。感觉的牌被重新洗过。根深蒂固的等级制不再流行，人们倾向于要么一切感官一视同仁，要么建立以效果分类的不同层级（我倾向于此）。

对美学的这一重构，同时也与文化模式和需求的巨大变化相关。美学应该使"感知"的这一新情势，以及与之相伴而生的文化模式的转变，成为它的分析对象。这样做，可以认为它同样有助于我们以一种更清晰有效的方法，来推行这些转

---

① 参见马丁·杰伊：《低垂的眼睛：20世纪法国思想对视觉的贬低》，伯克利，1994年。

② 见本书第九章"走向一种听觉文化?"。

③ 参见德里克·德·科克霍夫：《美学的现实性》，第137—138页。

化过程。除此之外，美学在这里也有机会由一个蒙尘的老学科，重新成为一个当代分析与研究的有趣领域。

## 非电子经验的再确认

传媒经验和非现实化倾向的另一个后果，存在于电子传媒之外经验的再确认之中。大致图景如下：与传媒现实（或传媒一非现实化）特征相对，出现了对非电子现实及体验方式的新的评价，它特别强调那些无法被传媒经验模仿和替代的特征。我们可以看到，电子世界的高度发展，并不像一些传媒狂热者要我们相信的那样，简单地超越或吸收了传统形式的经验，而是重新确认日常生活的经验，以补充传媒经验之不足。在近年的讨论中，这一点几乎没有人理会。

因此，今天我们正在学会重新估价自然的抵抗性与不变性，以对抗传媒世界的普遍流动性和可变性；估价具体事物的执著性以对抗信息的自由游戏；估计物质的厚重性以别于形象的漂浮性。针对漫无目的的重复性，独特性重振雄风。电子化的无处不在唤醒了对另一种存在的渴望，渴望那不可重复的此时此地的存在，以及独一无二的事件。针对社会共享的电子形象，我们又重新开始高度珍视我们自己的、他人无法达到的想象。同样我们正在重新发现肉体不屈不挠的君王气概。想一想那多尔尼"缓慢的发现"，[1]或者汉德克对疲倦的赞美吧。[2]

[1] 那多尔尼：《缓慢的发现》，慕尼黑，1983。

[2] 彼德·汉德克：《试论疲劳》，法兰克福，1989。

希望不致产生误解：我当然知道，这些趋向不是对电子世界人工天堂的简单悖逆，而毋宁说是对电子世界的一种补充程序。这些相反的因素并不拒绝电子世界的魔力，也不是简单向前电子时代的感觉经验回归。这种重新确认同样也受到了电子传媒经验的感染。电子经验和非电子经验有着明显的联系。有时，自然经验恰也是虚拟世界的爱好者们追逐的东西。我最喜欢引用的例子是硅谷的那些电子怪才，晚上，他们驱车前往海滩，去看那无与伦比的加利福尼亚真实日落，然后就回到他们家里的计算机旁，一头钻进因特网的人工天堂之中。[①]

一边是传媒化倾向的漫延，一边是非电子经验的重新确认，我们的"感知"具有了双重性。它既追逐传媒的魔力，也追逐非传媒化的目标，这一二元性没什么错。相反，有趣例子显示我们怎样广为转向，深入到当代生活之中的多元性。我们开始能够在不同类型的现实与经验之间游刃有余。或许当代的"感知"，就是这一变化已经是在最自然、最成功地发生着的领域。

## 小结

在引言部分，我提出了美学学科应该超越将美学等同于艺术的传统做法。在我叙述的第一部分中，我评估了当今的审美化进程对当代和传统美学的影响，与此同时，指出了超越美学的美学的三个特定领域。非现实化、对感知的重构和传统经验形式的重新确认，对任何想要名副其实的当代美学来

---

① 参见本书第十一章"信息高速公路抑或一号公路?"。

讲,都是重要的课题。如果美学拱手将这些课题交由社会学家、心理学家或报纸专栏去讨论的话,将是对自身的犯罪。

## 4.2 走向学科的新形式

我建议扩展美学使之波及传统美学之外的问题,由此来重构美学。在本章的第二部分,我想讨论与之相关有待解决的三个问题:第一,理解审美的所有尺度和意义是美学学科的需要,为什么说这在概念上是正确无疑的?第二,美学扩展到怎样的程度能有益于这个学科,即使对于较狭隘的艺术分析目标,也是如此?第三,这一超越美学的美学的学科建构,将是什么模样?

### 4.2.1 概念的澄清

**多价性与家族相似**

一些同行不赞同超越美学的美学,理由是"审美"这一术语在美学之内和美学之外的含义有差异,这将使得力图涵盖所有这一切的学科不可救药地含混不清,成为模棱两可的牺牲品。[1]

"审美"一词的确表述着多不胜数的不同意义。这一术语

---

[1] 在本书第一章"审美化过程:现象、区分和前景"第二部分,我对该问题有更详细的论述。

可以特指艺术与美，可以指"感知"通常的含义，它可以指一种无目的的存在形式，也可以指一种虚拟性、虚构性和悬疑性的本体论存在。然而，这一表达上的多价语法，果真就是在宣告它的不可用吗？

审美的语义含混与美学学科本身一样古老，鲍姆加登、黑格尔、费德勒、莫加登和阿多诺的美学定义都不能达成共识。然而，从另一方面看，这一含混性也从未导致美学家们对这个词的有用性的绝望，以及怀疑一门献身于它的学科有无意义。

而且，他们也没有理由绝望。维特根斯坦指出了一条走出这一所谓概念困境的道路：他论证说，一个术语的一致性，不必归因于一个统一的本质，而是可以以另一种方式出现：一种用法重叠另一种用法。不同的意义因此与"家族相似"有关。"审美"一词恰恰就是以这一方式运作的，家族相似确定了它的语法意义。

## 美学学科的综合性

这一点具有举足轻重的结果。首先，美学学科的统一性很可能建立在"审美"一词含义间的家族相似上面。当然，人们必须充分区别不同的用法，但是，如果你这样做了，通过找出连接它们的交合点，你将从多重性中收益无穷，从这里出发，你将能够发展出一种涵盖"审美"一词全部内涵的美学。

其次，美学也应利用这一机会。它没有理由再将自己附于艺术分析。当然，人们可以在自己的研究中这样做，就像其他一些美学家可能主要是顾及非艺术的方面。但是，作为一个学科，美学应该包容所有这些努力。

顺带说一下，"审美"这一术语的多价性与其说指示着这个词的"无用"，不如说表示它的"丰富"。正是多价性概念，经

常显得特别重要，反之追求毫不含糊、一目了然，永远不会尊重此类概念。比如说，假如不是"存在"这个词几乎含混到无可救药的话——就像亚里士多德以前表示的那样，哪来的本体论？而亚里士多德依然是澄清本体论概念的第一人。此外，我们谁没有拓展过一种建立在逻各斯不同含义——"语言"、"联系"、"推理"之上的逻辑？[1] 一个术语的多价性没有理由妨碍拓展涉及它所有这些变价的学科。

因此，一种真正兼收并蓄的美学——其发展就像我倡议的那样——在概念上是可能的。我们应该面对这一任务，而不将其强行囿于狭义美学的范围之内。因为自觉不能胜任现象和概念的复杂性，而推行还原主义和概念肃清，这意味着人们责任感的丧失——在哲学上是这样，美学上亦如此。

## 4.2.2 拓展美学学科的益处

既然概念上可能、实际上需要，那么拓展美学使其超越传统的阈限，将在多大程度上使学科本身获益呢？

### 交叉学科与机制优势

不能否认，与日俱增的复杂性会使美学变得更加困难。但是，既然不再局限于那么一些问题，美学会与其他学科产生更强烈的撞击与交流，获得新的研究领域。这样不仅会在其涉猎的广度上有所斩获，在机制层面上亦然。我所提倡的这种

[1] 难道我们不认为，譬如说，黑格尔的逻辑——就此而言它差不多完全就是范例——依然还是逻辑吗？

美学，由于其领域的扩大及对当代问题的贡献，将引起极大的关注，它有希望获得更大的支持——包括对其研究活动的更多的经济资助。

## 艺术分析方面的优势

美学向艺术领域之外的问题拓展，最终也会对艺术分析本身有益。现在我想详细说明一下。艺术自身总是伸向艺术之外，同时指称着超越艺术的现象和审美状态。因此，超越美学一艺术的等号，支持超越美学的美学的，即便就美学的传统内核、即艺术分析来看，也是势在必然的。艺术怎样超越自身，就是说，怎样超越它每一个过于严格的概念呢？

## 艺术超越传统美学的阈限

关于艺术之外的审美状态　即使在艺术明显自主的时刻，它依然总是非常自觉地在回应周围世界的审美状态。先前，在一个不那么滥用审美的世界里，艺术展示美的乐园；在现代社会里，感性受到威胁，珍视其与感性古老纽带的艺术，已将自身理解为拯救感性的先知（就像马蒂斯和迪比费那样）；在装饰之风盛行的今天，艺术大有力挽狂澜于既倒的架势（就像在"观念派艺术"(arte povera)和概念艺术中一样）。

当代艺术特别是对主流传媒形象作出反应。艺术可以反对传媒形象的强制性，可以同它竞争，或运作在传统艺术形式与当今传媒感知的冲突之间。无论这种关系的详情如何，人们应该注意这类艺术品对其他设计和感知形式的关系，应该理解它们的同样突入审美的艺术状态和超艺术状态。反思的选择同样蚀刻有传媒的烙印，为审美的超艺术状态所影响

艺术必须与美学的超艺术方面结合，否则就根本没有艺术的充分描述。

世界观　不仅如此，作品的力量总是超出其框架，超出博物馆的门槛，或者超出它们被观赏的那一刻。艺术品向世界敞开胸怀，这不仅见于它们怎样表现世界，而且说到底通过创造新的世界观。艺术的关键经验（以及相反，有关某人真正为艺术所感染，还是以大谈艺术的自主性来排除感染的测试）中，有这样一个事实：当人离开某个展览之后，他突然能够以艺术家的眼光观察世界，以艺术家的作品的视角，根据这些作品展示的美学来观察世界。[1]

这是一种相当自然、未受曲解的行为：以艺术的感知形式观察现实世界，同样并不是使自身远离艺术视角的影响，而是在运用和试验它们。这一基本的审美体验并不是说艺术是某种封闭的东西，而是说它可以扩展人们观察世界的视野。[2] 归根到底，艺术作品经常是拓展和强化世界感知的工具。

艺术与现实的交叉　进一步考虑，在今天显得自然而然、

---

① 歌德对此早已有过描述和赞美。在进入一家鞋匠店时，他忽然相信，他眼前能够出现一幅奥斯塔德的画："它是如此完美，完美到只应该悬挂在画廊里……这是我第一次意识到这种才能的重要性，接下来，我为这种发现而极度兴奋，也就是说，我能够用这样的眼光看待自然，看待我高度注意过其作品的艺术家了。这一才能给我极大的快乐。"（歌德：《诗与真》第二部，斯图加特，1948年，第353页。）在《意大利之旅》中，他谈到了他的"古老天赋——以那些其作品给他留下印象有艺术家的眼光看待世界的能力"。（《歌德文集》，第11卷，慕尼黑，第8版，1974年。）

② 自从艺术的知觉将自身与周围环境以及其他艺术知觉联系起来，并试图掌握它们的时候，这就一点都不奇怪了。因此，这些感知可以横亘于我们的经验王国之中，重组我们这个世界里的审美联系。艺术品以神秘的方式做到了这一点，也就是说，它们通过内部萃取结晶，强化结构，从而可以给与其相关的人类心理和情感因素施加神奇的影响。

不证自明的知觉形式，如何在历史上、在艺术起先锋作用的过程中起源的。比如说，浪漫艺术在对山脉世界的感知中，就扮演了关键性角色。我们日常生活中的某些感受力，是一代代艺术经验积淀的结果。有些行为模式也是如此。[1]

除了产生各种知觉形式和行为方式外，艺术作品还可以为生活方式提供范例。这已经见之于古典艺术的规范要求，并下延到现代性中：规范的消解，带来的是对个人生活潜能的重视。而对古老的阿波罗遗迹，里尔克的沉思以这样一句话结束："你必须改变你的生活"，对这一现象提供了深刻的描绘。[2]

当然，艺术与艺术之外的现实，其间的界限不应被简单打破，相反，两者的交叉与转换应该得到更多的重视。艺术美学永远应该一方面考虑到艺术的双重特性，另一方面也要考虑到超越美学的美学。这也就是为什么阿多诺——几乎没有其他人——既知晓且守护着艺术的自主性，同时又反对将现实与艺术分开，使艺术化解为纯粹自主的东西。

---

① 乔治·斯丹纳已经指出了我们的恋爱行为和甜言蜜语是多么受一代代艺术品范型的影响："我们在寻找用以表述所经历的爱情由初生、成熟而枯萎的语词、修辞、精神和肉体的姿态时，我们寻找将这些自然的经验传递给我们自己的感知世界和'他人'时，此时对我们至关重要的是，不管我们是否意识得到，我们要从从前的言说者、画家、音乐家的保留节目里攫取很多的东西……依据我们语言和文学水平，我们的经验和表达爱情的方法，可以用早于我们的杰克和吉尔、罗米欧与朱丽叶、或者托尔斯泰的娜塔莎来比附，以奥赛罗来说嫉妒。……引诱与交往时的花言巧语中，那为一代代人所用的耳语式的断断续续的音节，出自彼特拉克的书。"（乔治·斯丹纳：《真的风采：我们真的说了什么吗？》，伦敦，费伯出版社，1989年，第191页。）

② 林纳·玛丽亚·里尔克：《全集》，第1卷，第557页。乔治·斯丹纳在思考这一问题时说："任何诗歌、小说、戏剧、绘画、音乐作品都值得去体味。"（《真的风采》，第112页。）

> 在战后最初的几年里，在被炸弹焚毁的德国城市中，我们可以感觉到艺术的神经是多么深地植根于现实的土壤。面对物质世界的混乱，早已被审美中枢否定的视觉秩序，突然在祈祷声中再现魅力。[①]

对于审美经验来说，即使秩序久被认为是有目的的理性的代名词，对秩序的破坏（即使这一破坏来自于此类有目的的理性）仍能唤起对于秩序的审美渴望。这个看上去纯属审美知觉的问题，却在相反的方向上得到了明显的说明，这一点阿多诺说得很清楚。[②] 如果割断审美经验与现实的联系，那么对它的认识就是大错而特错了。

## 审美知觉的复杂性

艺术特别指涉周围世界的审美状态，从观察世界的方式出发，到存在的模式，再到特定的交互作用，艺术与现实纠结难解。在作出以上概括后，我现在想说明，这些超艺术的指涉，并不是从艺术外部以某种方式引入艺术的，它内在于艺术，与生俱来地存在于单个艺术作品之中。我想以引例说明来开始阐发这一点。这儿我只能取其简单的形式，但是它们的意义应足以让轮廓清晰显现出来。[③]

---

① 阿多诺：《美学理论》，见阿多诺：《全集》，第7卷，（法兰克福，第4版，1984年），第237页。）

② 克利早在1915年就以其他方式注意到这一类型的联系："这个世界越是令人惊惊（就像当今一样），艺术就越是抽象，反之，一个安宁的世界产生的是世界性的艺术。"（保罗·克利：《日记》，科隆，1957年，第323页。）

③ 在《图像与反映》（慕尼黑，1997年）一书的"美学的拓展"一章中，我首次提出这一论点。

视觉艺术的例证　我们首先选择戈雅绘于1815年的《1808年5月3日的射击》。这幅画我们不能简单以审美冥思的方式去接受它。它提供的不仅仅是一种令人兴奋的色彩力学和奇妙构思，而且同时还是对一个历史事件的阐释，其审美冲动指向绘画内容的某种理解：希求唤醒一种新的态度形式，来对待所展示的那种现象。显然，对这幅画可以有几种感知方式：观赏的态度欣赏画面和它的艺术审美布局；表现的态度欣赏它色彩力量；历史的态度观看1808年5月3日的那些事件；叙述的态度观看它的令人震惊的情节模式；命名的态度观看将要发生的干涉和阻止。画中的射击旨在终止这类行为，同时暗示纯粹的"审美"表征和接受的过程。画作不能被简单看作是一种审美反思结构，相反引发了多种理解特征。它突破了冥思之茧，偏向多维的感知，它超越自身，导向交流与生活的语境。这幅画如此成了一座灯塔：类似的射击事件不会再发生，这种类型的事件将被禁绝。[①]

由此我们可以得到这样的共识：艺术欣赏并不局限在单个审美特征上面，相反，一种多维的特征，即从审美感知的调色板上走下来的变化多端的行为方式，可以是某个作品的感知特征。单个的艺术品，因此在这些审美特征的范围里经历特定选择和整合。它确定了一个特定的感知模式系列，就是说，作为它们的交叉点而起作用。

传统的美学家可能会提出反对意见：在戈雅的画幅前的确存在着不同的欣赏方式，但其中只有一种是特定的审美感受，

---

① 1930年代在巴黎的反法西斯游行中，人们打着用这幅画的复制品做的标牌。它对博物馆门槛的逾越，不再是隐喻性的了。

"美学"就是排除一切，独独研究这一感受。不过，这样的论点到头来近似于对开放的诅咒。人们会承认，在这种"审美"限制中，甚至艺术，最多也不过作为它的一个要素而被理解。如果美学将自身局限于这样一种"审美"之中，它将是一种狭隘的美学。

当人们转向马奈创作于1868年的《枪决马克西米连皇帝》时，对审美思考来说通常是十分重要的一个更进一步的方面就变得清晰起来，这幅画很明显是以戈雅的画为蓝本的。[1] 对马奈作品的欣赏，以对戈雅的鉴赏为前提，欣赏行为在这里必须互为印证，否则的话，这种欣赏将是不完善的，也无法认识马奈绘画的复杂性。除了先前所说的对色彩运用方式的感知外，对涉及绘画史的因素——形象的互相印证意识——的感知，在此也是必要的。

让我们以马塞尔·杜尚创作于1919年的戏仿《蒙娜丽莎》之作《L. H. O. O. Q》[2]为更深一层的例子吧。它的相互印证的结构是十分明显的，此外，它还有语义上的含义：题目中排列的字母，可以被读成"她的屁股热辣辣"(elle a chaud au cul)。在这个例子中，向纯粹审美冥思的退却是多么可笑！要理解这样的作品，你不但要去看，还要去理解，去怀疑，去推测。在这里，事物没有停留于自我参照的层面上，反思的意义重于冥思。[3]

简言之，艺术品超越了单纯冥思这一维度，它包含历史感知的维度，同样也包含语义的、讽喻的、社会的、日常生活的、

---

① 马奈：《枪决马克西米连皇帝》，1868年，曼海姆艺术馆。

② 马塞尔·杜尚：《L. H. O. O. Q》，1919年，费城艺术博物馆。

③ 相反地，人们可以意识到这里存在的危险，面对这些作品，当某些人陷入沉思，思考其审美景观的唯一合理性，并且试图以一般性的标准衡量它时，我们就陷入了危险。此时，细微的心理活动被遮蔽了，潜意识抑制力就在近前。如果不将自身置于纯粹的静思之中，艺术就会失败，就会被指责和放弃："它不再是艺术了"，人们或者还会说，那"至多只能有些边缘化的影响"、"不值得关注"。

政治的维度，当然也包括情感和想象的过程。这并不是说这一切和进一步的感知模式的整个色彩在每一幅画中均有所体现，但是总有一系列，甚至好多感知模式会参与其中。艺术品交织在我们的交流想象之中，每一件作品都以它自己的方式，组织着审美特征的领域。

音乐方面的例证　音乐中也有同样的情况。在巴赫的赋格曲里，你能实实在在地听出拯救。这里，音乐的内蕴是很容易被表达的：每一个不和谐张力的解决，都提供了发展成为拯救的机会。每当音乐不仅以拯救为主题，而且真正实施着拯救的时候，我们难道会痛斥音乐已经落入超美学的窠臼，并且一定要剪除枝蔓，使其回归纯粹审美的幻境吗？这样的小心眼对每个人来说，都是太过分了，巴赫要创造的是音乐，而不仅是去迎合一种还原主义的美学理论。

在莫扎特的《费加罗的婚礼》中反复出现的一些乐章中，音乐提供的是与人类的太为过分的褊狭和妒忌极为不同的东西。它绝没有陷入人类的这种卑劣性，而是以一种近乎超凡的高傲对此不屑一顾。在这样做时，差异是明显的：社会是骗子与被骗者的合唱，而真理、尊严、人性只在音乐中出现。但是音乐的这种君临天下的光芒，只有在了解了故事发生的背景之后才能完全听出来。音乐以不可触摸的方式批判它无从触摸的东西。正是这一双重感知，而不仅仅是对音乐的一种纯然"音乐的"冥思，对于感知音乐这一超凡脱俗和纯粹性，是势所必需的。

阿多诺曾以贝多芬为例突出说明了艺术之不可分隔的双重结构，他这样说道：

> 不了解贝多芬的交响乐中所谓纯粹音乐事件的人，是不会理解这音乐的。同样，没有从中感受到法国大革命回响的人，也不能理解这音乐；这两种因素是怎样协调自身……在哲学美学不可分割的主题之间的呢？[1]

这使得阿多诺观察到："审美经验……（必须）超越自身"[2]这是对我在这儿想要指出的东西整个儿的形象概括：审美太需要超美学了，对于单个作品举足轻重的，便是如何将两者同时带入其中。

现代艺术　以上所述适用于一切传统艺术，在现代艺术中甚至有过之而无不及。因为现代艺术的突出特点，就是不断以特殊的方式检验、质疑和转换自身的边界。它不仅仅是简单洗去了被称作"艺术"的、显然是界定恰当的纲要，而且在用它的每一件作品，来重提什么是艺术这个问题，并且相应作出竞新斗奇的回答。艺术品能够改变它们短期或长期的条件，能够使生疏的标准成为必然，或者去除艺术的边界。就这样，杜尚质疑了视觉的独裁，乔伊斯质疑了书的形式，波洛克质疑了绘画的界限，凯奇质疑了音乐的地位。[3]

完全不同的知觉形式会根据艺术类型而发生关联。一件艺术品所需的知觉特征可能与另一件作品完全没有关联。对于马列维奇的一些作品来说，只看到事实上给出的东西是不够的，相反感知必须延伸到宇宙之中（马列维奇会帮助你的，

---

① 阿多诺：《美学理论》，第519页。

② 同上书。

③ 确切地说，先锋运动应该超越艺术的阈限，向一种超越美学的美学开放。企图通过美学的理论化限制，来抹杀和清除这一超越，是时代的错误。

比如通过他运用黑色的方法)。在你没有"听到"呐喊之前,你实际上还没有看到蒙克的《呐喊》,在这儿,视觉感受必定传达给听觉。但对于杜尚来说,感官的活动是完全不够的,如果不求助于反思,你只看到陈词滥调、胡说八道。波洛克只能从动觉的角度来理解。但是如果谁坚持以此来理解蒙德里安,那将是非常可悲的。索尔·列维特需要一种视觉分析建构。但在川原安那里,看到的就只能是广岛的悲惨景象。

每逢此时,知觉的领域里都会发生独特的重新形构。传统知觉的调色板被颠覆过来或者说被重新装置,传统的等级被废止,新的等级建立起来。确切地说,对于一些不明显或闻所未闻的事物的感知,即便是对某种传统意义上无法被感知的东西的感知,也可能会亮相登场。艺术非常坚定地为自身确定着与它相关的知觉类型范围。

*艺术感受:多元美学* 因此,不同的知觉形式总是参与在艺术知觉之中。艺术鉴赏在其根本上遵循的是多元而非单一美学的原则。没有日常知觉能力的引入,你甚至不可能知道绘画表现的对象是什么。除此之外,主动地以艺术经验磨砺知觉,将大有获益。如果你知道作为补充的对立物是什么,或者在貌似自然的中心视域看出虚假性来,那是不可能有什么害处的——惟有这样才能使你看到例如马萨乔在创作那些令人叹为观止的画作时不得不运用的手段,尽管他采用了入体等高构图法。换言之:你一定要知道既定的代码,以认出分歧和新的重心;"绘画博学"同样需要"接受博学"。

鉴赏者的知觉因此必须探究各种知觉形式,并且发现那些由艺术品激发出的独特星群。审美经验作为一个整体在沉思、想象和反省的结合中脱颖而出。即使是沉思,也不是简单的直

观，而是动态的且带有反思色彩。更进一步看，从根本上说，即使是对线条的聚合发散、色彩对比本身的理解，也暗含着感性反思的特征。个别地看，鉴赏不是一种使用蛮力的工作，而是实现在阐释过程之中，依赖于继之而来的观察。在这些解释行为中，绘画经验和生活的经验同样进入其中。感知到一个姿态欲行又止，在鉴赏人方面来说，没有某种成熟经验和敏感，是不可能的。卡拉瓦乔对绘画至高无上论的抨击，只有在他的先辈和同代人的背景中，才能得到正确理解。反映生活世界之属于绘画过程，就如互相引用之属于这个过程一样。

还有，体会艺术，需要以一种特殊的开放心态对待熟知的范畴、分界和区别的变化转换。因为艺术可以以奇特的方式自由地划分世界，或揭示被认为是相互隔绝的方方面面的相合、相似和相互转化。比如说，莫兰迪的静物并不是直接指静物本身，而是同时指称着社会关系。应该像看待家庭布局那样去读客体的布局。你能认出其中的尊卑、联系、恐惧、自负、闪烁游移、排斥和联络。作为艺术家，莫兰迪实践着微观社会学，就像蒙德里安实践着宏观社会学：他的冥思艺术所涉及的不仅是绘画因素，而且同时代表着一种生活方式，一种均衡生活负担的方式，诚如它是每个人的个人生活必须所为，同样对于社会的教化也至为重要。这些静静的、仿佛是毫不张扬的作品，只有它们对实践维度的把握被认识之后，才是它首次被完全理解之日。蒙德里安自己也将这些艺术理解成为各种社会力量的平衡范型，它们是民主社会特有的社会力量。同样可以看出，艺术体验可以逼迫要求它包含仿佛是各不相容的视野，只有复杂，才会成功。

小结　再说一遍：在艺术体验中，不同的知觉模式可能是

相关联的：冥思的、历史的、日常生活的、语义学的、互喻的、隐喻的、乌托邦的等等。审美知觉的领域是多姿多彩的。

因此，单独一种艺术品，其特色的形成要归因于这一审美知觉模式总体中的某种特殊选择。它们各自激发起这类模式的某个子模式，以它们自己的方式组合着这些因素。这样做时，它们顽强地排列着个别知觉模式的地位，排列着它们的等级。同样的知觉态度在不同的艺术品中会有非常不同的地位。[7] 单独一件艺术品的鉴赏因此可以被实践和理解成不同知觉方式的一种特殊联结。

艺术把各种类型的知觉调动起来，显示它们组成的一个特定星群，并往往寓示着整个知觉领域中的一个新组构。知觉维度的范围和关系并非一成不变，它总处于变动之中，正是这一事实，而使审美知觉千差万别。

当然，只有一种原则上的多元审美态度，一种对单个星群的关注，才能够公正地看待作品。另一方面，倾向于泛泛的审美反思或局限于形式的分析，会系统地减少和误解艺术品把握外在世界的潜力。如果人们认为审美只与反思有关，应当排除所

---

[7] 举例来说：众所周知，马奈《草地上的晚餐》是形象间交互影响的结果，它与拉伊蒙迪有关，可上溯到拉斐尔及古代河神的画像。但是，这只是这幅画的静默的潜文本，历史上敏感的标准肯定还存在于它的背景之中。如果一个人将其纳入前景（它以荒谬的方式被尝试过，为的是表现小资产阶级的趣味，这种趣味当然会给拉斐尔和古代作品以好评价），那么将要牺牲的是这幅画的刺激人心的东西，这种东西很强大，它的视觉效果给了中产阶级一记耳光。米里奥·帕奥里尼的群塑（比如：摹仿）是完全不同的东西，它们也是形象间交互影响的结果，可上追溯到古代的图像，然而，这儿展现的首先是古代的观念，因为双性同体的美，帕奥里尼的作品形象的情感及反讽意味——这是这些作品的特点——完全可以从古代观念中找到依据。因此，古代的观念属于这两类作品，而这些观念在作品中的地位却截然不同。

有日常的、社会的、语义的等等知觉方式，因此拒绝审美知觉的多价性和多侧面性，那么就会出现这样的危险：尊贵的审美冥思将变成有视无睹。有视无睹与真正看见的区别在布莱希特的《伽利略传》中有独特表达：当年轻的姑娘安德里宣称："但是我可以用自己的眼睛看到太阳升起和降落的位置绝不相同。它怎么会是静止的呢？"伽利略回答说："你能看到，哈！你能看到什么？什么都没有。你有视无睹。有视无睹不是看见。"①

## 综合美学的艺术分析的好处

从中我们能得出什么结论呢？如果艺术总是将所有的知觉模式全盘托出，赋予每一种模式以某种组构，那么美学作为审美的反思权威，显然也必须能够考虑到不同的知觉模式和不同的星群，并公正地对待它们。换言之，艺术鉴赏本身，需要美学既关照艺术的内在多元美学，又关注眼目中的超艺术的复杂内容，从而得以思考"感知"的所有维度。美学必须覆盖审美的所有领域。

顺带说一下，这种类型的美学不仅对理解和解释艺术极为有益，即不仅对观赏者有益，而且最终对于艺术创造也有特殊的意义，即是说，有益于艺术家自身。它为艺术是什么这一问题扩展了新思路。一旦一个艺术家（比如说按照席勒所举的例子）发现了艺术具有促成席勒所谓"生活的艺术"模式的能力，那么他就可能采取完全不同的方式来创造，不再像传统那样寻求艺术作品自身的完美。博伊斯就是这样一个例子。或者说，当一个艺术家（按照尼采的说法）在认识中发现了审

---

① 布莱希特：《伽利略传》，英译本，伦敦，1989年，第9页。

美的构成因素，那么她就可能突然想到："嘿，我的真正任务可能并不是为艺术而创造艺术，而是发展不同的感知角度和方式，以及变化多端的感知和理解图式，并且加以示范。"爱娃·赫斯就是这样的例子。这样，我所提倡的那种超越美学就能使艺术自身迈出新的一步，这是一种对艺术家本身至为重要的美学。假如艺术家有理由对传统美学如此不满的话。

概言之：范围扩大到涵盖"感知"所有领域的超越美学的美学，不仅对于完全把握审美来说是势在必然，而且对于充分理解艺术也有着特殊的意义。这最终应该成为拓展美学的一而贯之的依据。[1]

另一方面，局限于艺术的美学，甚至不能成为艺术的美学。相反，它束缚、误解着它声称要为之服务的艺术。它将艺术锁定在自律的金丝笼里，这是传统艺术和现代艺术均不想接受的。表面看来，这样做是善待艺术，实际上却是审美的一理论的禁闭化的再一次抬头。如果艺术不是被待之以一种包含着超美学的观点的美学，那么它就不可避免地遭到审美歪曲。

## 4.2.3 美学学科的重新组构

**美学学科的跨学科设计**

最后，随着这种扩展，美学的学科结构将会怎样？我的答案肯定不会让人吃惊：它的结构应该是超学科的。在我想

① 同样，在阿多诺那里，我们读到："修正后的美学不再像传统美学那样，认为艺术概念之间有着明显的联系，今天，美学思维在思考艺术问题时，必须超越这一点。"(阿多诺：《论文集》，第10卷，法兰克福，1977年，第395页。)

象中，美学应该是这样一种研究领域，它综合了与"感知"相关的所有问题，吸纳着哲学、社会学、艺术史、心理学、人类学、神精科学等等的成果。"感知"构成其学科的框架，尽管艺术可能是最重要的，但它只是这一学科中的一个，也仅仅是一个研究对象。

接下来可能就令人惊讶了：我想象，美学学科中有关"感知"的部分，是该学科中的活跃分支。它们应该在机制结构上整合起来。美学本身应该是跨学科、或者说是超学科的，而不是只有在与其他学科交会时才展示其跨学科性。在我想象中，在美学系里应该教授上面提到的所有分支，美学家们自身应该对这些分支相当博学，并且至少自己就能教授其中的一些课程，就是说，不是只讲艺术本体论或艺术鉴赏史。

**普遍的跨学科性**

也许对美学学科的这个跨学科性结构建议，显得匪夷所思，但是我认为，在今天，这种结构对几乎所有学科来说都是必须的。有些看法已经导致我们对于理性结构的理解发生了根本性的转变，并不断要求研究领域和研究对象也相应地发生转变，有关美学的跨学科性的观点就来自这些看法。

在现代性中，理性类型的区分和分界是得到提倡的，这些理性类型被认为是轮廓清楚、内核各不相同。但是，近年来的分析表明，这样做最多是表面看来正确，根本上却是错误的。理性的不同类型不可能滴水不漏地彼此限定，而是在其核心部分表现出纠缠不清和相互转换的状态，从根本上瓦解着传统的分类。这样的相互纠缠、相互转换和相互渗透，已成为当

代社会的议事日程。[1]

## 展望

这个话题我在这里无法进一步展开。然而，如果人们能够发现这一观点或许是很有意思，却不能确定它是不是适用所有的领域，那么，至少我希望，对于美学来说，他将能发现就此一学科作超学科设计的建议，是可信可行的。美学在它的历史上已经经历了重要的范式转变。当然，这些转变不是每天都发生的，但有理由说，它们哪一天有可能发生。对于未来一代人来说，超越美学的美学的跨学科结构，很可能是不证自明的。在美学学科之外，这情势似乎已经在发生了。

---

① 参见拙作《理性：现时代的批评与超理性的概念》，法兰克福，1996年。

第 2 编

# 诊断与展望



# 现代建筑有多么现代？

在哲学与建筑两者之间，存在着一种古老的类似或家族相似。不仅是维特鲁威那样的古典建筑理论家，劝告建筑师要“认真师从哲学家”，[1]而且，像亚里士多德、笛卡尔或康德那样的古典哲学家，以及像尼采、维特根斯坦这样一些近代的哲学家，在他们重要文章中，也运用了建筑形象和概念。[2]后现代的思想，也在不断地将自身对传统哲学思想的质疑，同其对建筑含义的思考，以及关于造就不同的建筑思想和建筑结构的建议，联系在一起，比如想一想利奥塔和德里达。从哲学的角度讲述建筑，因此并非罕见。或许可以说，这里就是现代性所在，特别是它恰到好处显现自身的地方。

---

[1] 维特鲁威：《建筑十书》，I.3。
[2] 详见本书第八章“未来的城市：建筑理论与文化哲学面面观”。

## 5.1 "孤立的"现代性并不存在

我想从一个观察开始我的论述：在当今的一些大都市里，你可以看到带有"现当代艺术画廊"的标识的画廊。很显然，"现代"已不再是"当代"的同义词。现代性已经过时了。

然而，我的文章的标题并不意味同这些门牌如出一辙。我并不想暗示现代建筑已经不现代了。我想寓示的是一些更深的含义：即使在它们自己的时代，它们也并不现代。

当然，在这类论述中，"现代"必须在两种不同的意义上被使用：在某种意义上，现代建筑当然是高度现代的，然而从另一个更重要的角度讲，它一点儿都不现代。

这并不仅仅是文字游戏。因为"现代性"的概念不仅是多面的，而且实际上是多声部的。相互对立的观念聚集于这个标签下，"现代性"实际上只是一个笔名，使得这些不同模式呈现一种统一的假象。我首先要谈的话题是"孤立的"现代性，它根本就不存在。存在的只有不同的现代性概念，这些概念之间的关系，只有一部分是相互承续的，但是还有一部分是相互对立的，它们时常互相抵牾，实际上是相互排斥的。因此，人们只能够在特殊意义上讨论"现代性"，表述在人们心中的"那种"现代性。现代性的忠实辩护者及后现代性的辩护人都应记下这一点。如果人们能讲清他确实是要护卫哪一种现代性，希望自己站在哪一类现代性一边，现代性与后现代性之间的争执，将会减少很多。

假如能弄清楚所谓的现代建筑对应于哪一种"现代性类型",它所缺失的又是哪一种当代类型,有关建筑的争论也会获得很多启示。因此不光是现代建筑的促进和成功,而且是它的麻烦和当务之急,都能得到更好的理解。而且,它的缺点因此也能得到更有效的对策。我准备确定的现代建筑的现代性类型,就定位在这类思考的背景上面。[1]

## 5.2 现代性的类型

我想从浩如烟海的现代性概念目录中援引一些例子,以此作为开端,这绝不是一个完备的目录,它的目标不过是想通过一些例子,使人们熟悉这些概念的差异,并用在将来谈起"现代性",不再用些笼统的术语,而是能够分门别类。

首先,有法语 *temps modernes*(现代)或德语 *Neuzeit*(现代)含义的"现代性",英语中的相应词汇是 modern age。这些 *temps modernes* 尽管听起来如出一辙,但它们与卓别林这些人所说的英语"摩登时代"(modern times),却是迥然不同,卓别林指的是 20 世纪 20 年代,法语的 *temps modernes* 指的是"17 世纪"发展起来的一场运动,这运动具有典型的现代性,它是一门普遍的新科学运动,名之为"普遍数学"。

到了"18 世纪","现代性"已经变成了不同的东西。此刻,"现代性"所指的是启蒙运动。它关注的是人权和社会解放运

---

1　在界定"现代"、"现代性"、"后现代性"时,我将利用拙作《我们后现代的现代》(魏恩海姆,1987 年)一书中内容

动。比如说，哈贝马斯谈到现代性是一个未完成的进程时，他指的就是启蒙运动。"启蒙运动"与"现代性运动"对他来说是同义词。

"现代性"这一术语在"19世纪"指的又是另一种运动。现代化此时意味着工业化。当然，还有另外一些用法，意指与其相对立的运动，比如说波德莱尔的现代性概念就是这样。对波德莱尔来说，现代性指的是由短暂的、稍纵即逝的事物引起的微妙兴奋感，而不是高度增长的工业化，以及建造马克斯·韦伯后来所说的"现代性的铁屋子"。因此，在这儿，两种完全相反的现代性概念比肩而立。

最后，在20世纪，各各不同的现代性概念继续彼此对立：先锋派的现代主义、集权主义的现代化概念，以及永远在循环自身的现代性。同一个人，同一个作者(甚至是在同一个文本中)，可以拿起武器反对现代性："现代世界见鬼去吧！"布勒东在"超现实主义第一宣言"中就这样宣布；可是数页之后，又赞扬超现实主义的精神状态本身是"特别现代"。[1]

一些当代人看到现代性概念的这些差异，通常倾向于放弃这一术语。然而，这样做同样所得甚微。我们所要做的是发展一种区别对待的方式，来把握这个概念。[2]

---

① 安德烈·布勒东：《超现实主义宣言》，汉堡，1968年，第42、47页。

② 同样，流行着对现代性的嘲讽，认为不必认真对待现代性，因为到明天，现代将指代其他的事物，因此你所要做的只是静静地等待，然后，整个现代性的狂潮将按自己的轨迹消失。这种观点的立论依据是错误的。对有些概念来说，地位的改变非但不会使其失效，反而会使其更稳固。你不能由于明天的顾客和今天的顾客不是一个人，就认为"顾客"这个词没有意义。我们也应以同样冷静的态度把握"现代性"这一术语。

## 5.3 现代性的现代类型

这些现代性类型中，接下来我想较为严密地概括下列两种类型的特点。首先，我要详述的是一种特定的"现代"类型：建立于17世纪，渗透到以后数世纪的"普遍数学"模式。这一模式在我们今天依然以各种样式存在着，比如说，在"技术时代"的概念里。这一现代的模式是什么样的呢？我从它最重要的创始人笛卡尔讲起。

### 5.3.1 现代的理想：统一

由于解析几何的惊人发现，即以更纯粹的（因为它整个儿是非感性的，只与智慧相关）数与计算手段来表征空间关系（外在感知的现象）的能力的发展，笛卡尔确信，"整个"现实世界都可以运用这一数学方法加以理解和建造。这就是他1737年题为《论方法》的纲领性的奠基之作的主旨。

直到今天，这一观念依然有其魅力，虽然这一魅力同时也必定会与恐怖相伴而生。从那时起，笛卡尔相信，每一件事，从自然事件到人类现象，均可作统一理解。毫无疑问，首先，他的方法只有在自然科学领域和理论哲学问题上是成功的。笛卡尔没有现成的实践哲学、伦理学和政治问题的解决办法，但是一个叫斯宾诺莎的人将要出来推广"更几何化"的伦理学，一个叫霍布斯的人将要把它运用于政治学。笛卡尔自己已经谈到医学领域将要发生的革命性成就：它不仅可以治愈

所有可能的疾病，甚至可以最终发明某种疗术来抗衡死亡。同样，人们将能够依照清晰、明确的原理，将不纯粹的情感、肉体和令人疑窦丛生的性的领域结构化和条理化。运用这一方法，人们将能够认识所有事物，凡事扶上正轨，根据理智处理一切事务。总体说来，在这一早期的现代背景中，你能感觉到一种渴望，渴望将整个世界带进一个光芒万丈、全然剔透的世界。不再是人，而纯粹是智力，才是天使。重建作为一个整体的世界，便是那个现代的夙愿所在。

## 5.3.2 现代的主题

我想进一步深入细节，确立这一概念的五块基石：新开端的激烈性、普遍性、量化、技术特征，以及统一化。

1."激烈地打破"传统，其规模是前所未闻的。比如说，文艺复兴，也经历了所谓的打破"黑暗世纪"的过程。然而，在这样做的时候，它却回到了另一个过去，回到了古代。不仅如此，它"拯救"的历史部分，还不止于古代；比如说，许多中世纪的东西，只因为它们被认作是古代的物品，或者看起来古色古香，诸如佛罗伦萨的浸礼会堂，它是11世纪的建筑。然而，现代却激烈地破坏了在它之前的"所有事物"。笛卡尔不允许古老科学的任何东西兴风作浪，即使对的也不行；因为它们并没有把正确的证据写在额上，它必须首先通过新科学教义的验证。

逻辑学也难保不受这一修正的影响。笛卡尔的同道奠基人培根，认为有必要写一本《新工具》：亚里士多德的经典逻辑学文本（它们顶着"工具"一名）被认为有欠完备。旧有的不应被改善，反之每一样事物都必须根据它们自身的原则出发，被重新创

造。毫无疑问，另一位现代哲学家黑格尔，将会在晚些时候出来赞颂亚里士多德逻辑学。在黑格尔看来，亚里士多德有关概念、判断、推理的看法，直到他的时代依然有效：没有人超出过亚里士多德一步[1]。由此可以认识到，现代对传统的拒绝，当然同样带有夸张的色彩，而且相当程度上只是修辞。

2."普遍性"纯粹是同一硬币的另一面。如果人们打破了一切，就必须重建"一切"，人们必须视自己的原则为普遍的原则。

3. 举足轻重的新原则，新的方法存在于由定性到"定量"的全盘转化之中。它首先表现在感性的性质中：比如色彩，在现代看来，红、黄、蓝实际上根本就不存在，客观地说，存在的只有大小、形状和运动。这种对于性质的拒斥蔓延于整个世界之中。因此，对新的科学来说，不再存在事实上的学科差异。伦理学问题被认为在结构方面与数学问题并无二致，相反的观点均被视为错误，系出亚里士多德这样传统且不可靠的心灵。事实上，只存在一种真正的合理性，即数学的合理性，它将能够解决所有问题。重要的是要完全展示这一合理性，将它运用于方方面面。

4. 与此同时，这种科学还担负着"形构世界"的任务。其方法与精神就是"技术"。在将它的原则贯彻到地球上的最后一个角落之前，它不会止息。即使是对立派如海德格尔和阿多诺，也在现代思想的这种技术性的特点上达成了一致："技术是这类知识的本质"。《启蒙辩证法》中的关键句子，它同时也可看作是海德格尔对现代思想技术特点分析的概括。[2]

---

[1] 参见黑格尔：《哲学史讲演录》英译本，第2卷，纽约，1974年，第210页。

[2] 霍克海默和阿多诺：《启蒙辩证法》，英译本，纽约，1994年，第4页。

5. 当然，所有这一切，都是一种“统一化”的运作。统一的方法于思想至为重要，就如它之于整个现代规划的成功至为重要一样。它必须导向一种理论的、同样又是实践的外观统一。在获得实现的现代，世界看上去将是毫无差异。它直接源出这一原则：有“一种”方法可以解决“所有”问题。

## 5.3.3　现代与现代的现代性

这一思想形式，在整个现代都保持着定义的特征。即使数学科学世界模式的统治地位至少在表面上受到质疑，取而代之或继之而来的候选者，依然是处处再生出同样的单一结构。它们似乎同样在重申拥有“一种”可以解决“所有”问题的模式。尽管其内容的确非常不同，但对整体性的痴迷却是处处一如既往。不管是黑格尔的世界精神名义下的历史目的论、马克思的通过无产阶级革命拯救人类、最大程度上使大家致富的资本主义构想，还是今天流行的技术狂热，新的范式总是被认为可以“无一”例外地解决“所有”问题。在这一现代和现代的现代性中，不可能让一种真理出现而不同时具有排他性。单一性与普遍性是其最内在的本质，多元性和特殊性极度不相容。

这甚至仍然适用于这一主流之外的相反选择：适用于浪漫主义，也同样适用于超现实主义；适用于存在主义，也适用于神秘主义；直到“新时代”的宣言（表面上看，它激烈反对笛卡尔，却全盘保留了他的整体化思想形式）。这些对立的观念，在精神上同样有着统一的模式和以不变应万变的乌托邦理想。“一个尺码，肥瘦皆宜”。

## 5.4 20世纪的科学和艺术革命：突破现代

现在，与之相反的第二种现代性类型出现了，它批判并抛弃了这一现代型现代性的核心。这首先发生在20世纪，发生在恰恰是最出人意外，然而一旦发生，最能长驱直入的领域，在科学、数学自然科学中，即引导现代自身的媒介之中。通过所谓的"基础危机"（爱因斯坦的相对论、海森堡的测不准关系、哥德尔的不完全性定理），科学自身认识到，并且开始教育我们，现实不能通过总体性的主张去理解，而应以多元模式和特定情景的理论来理解。现实不是同质的，而是异质的；不是和谐的，而是戏剧性的；不是统一的，而是各具形态的。也就是说，它呈现后现代的样式。事实上，"科学"放弃对总体性义务的古老迷恋，也展现了这一点。

艺术在20世纪最初的几十年中，也做出了自己的贡献。艺术的概念被分解成许多判然不同的范例，做梦也想不到的实验富有成效地实践了多元化，科学上的根本性危机使多元性显而易见地、很容易被人接受了。

后现代性因此不是别的，而不过是这种对现代规划及其总体性迷恋的批判的持久延续和激进化。这批判是与20世纪的现代性相伴而生的。后现代性不是梦想家的发明创造，而是这一科学与艺术修正的必然结果。后现代性最重要的思想家之一利奥塔正确指出，据他的理解，这个世纪初开始的科

学与艺术先锋运动，已经预示了后现代性。[1]

因此后现代性批判和抛弃的，不是一般意义上的现代性，而仅仅是现代，即作为概念大一统精神的现代精神。另外，后现代性还相吻于我们世纪的"硬"科学及"实验"艺术的现代性。考虑到这一点，后现代性实际上应是指现代的极端，说它什么都行，除了反现代性。后现代性与"这种"现代性是一致的，它延续了后者的成就。这就是我讲述"我们后现代的现代性"的原因，这是说，虽然我们依然生活于现代性中，当我们考虑到我们通常称之为（要多不幸，有多不幸）后现代的各种倾向时，依然能够正确意识到它的当代形式。

## 5.5 "现代"建筑的现代精神

### 5.5.1 论题

我已经从历史现代性概念的范围着手，首先详细展示了现代概念根本上的一统性，然后是现代性概念根本上的多元性，它是20世纪初突破上述现代取得的，现在，我转向现代建筑。

我首先声明，我关于这一建筑的现代性的论题是说：现代建筑在建造形式上，实际上是笛卡尔主义的。或许在我一切

---

[1] 参见利奥塔、J·德里达、F·布克哈特、G·戴伊尼、B·布利斯加：《现实主义与后现代主义》，柏林，1985年，第38页

讲完之后，这一点并不会叫人不胜惊讶。同样，我必须为这一论题提供详细的论据。首先我将通过审视笛卡尔的部分学说，来使它真实可信。如果我稍稍夸张一点的话，那么正是在这个段落中，笛卡尔描绘了一幅包豪斯的图景。

## 5.5.2 先驱者笛卡尔

笛卡尔运用了城市的比喻。[1] 他说，历史上出现的古老城市，无多少可取之处。它们的建筑规划混乱，大部分东西只是出于巧合，细节上歪歪扭扭，整体上比例失调。当然，在城市中央会有一些好房子，但城市的整体却极为糟糕。

笛卡尔接着提供了相反的景观：他说，有些城市是多么不同啊！它们由工程师建造，在自由的空间里进行着自由的设计，一切比例均合乎均衡的尺度，整体上具有完美的秩序。

笛卡尔的城市比喻，象征着新的科学。很快，新科学、以及某一天这整个世界，会变得适如这梦中的城市一般。仅仅只是改造和改进过去的事物是毫无意义的，人们必须从头开始，就以自己的秩序，重新创造一切。

但与此同时，我们学会了既要理解这一比喻的直接含义，也要去感知其隐藏的意义，即其诱人一面的令人烦恼的反面。笛卡尔的乌托邦的确绘声绘色，可是多少叫人不寒而栗。从以上所述来看，他预先描绘出了建造沉闷的卫星城的精神和方法，就像后来那些出自梅尔基什和新派拉西，再到曼特尔的

---

[1] 笛卡尔：《论方法》，见《笛卡尔哲学文集》，英译本，第1卷，剑桥，1985年，第111－115页。

卫星城，这类享乐型设计的麻烦都暴露了出来。

当然，人们会反对我更直接把笛卡尔的例子与法国的花园或者像卡尔斯鲁厄那样的巴罗克式城市布局联系在一起。但值得注意的是，在笛卡尔的描述里，那种将这一设计与后来的现代性的均一性根本区别开来的要素，已被忽略了。这就是就其全部象征和真实的意义上言的向心性。因此，有理由在笛卡尔的言辞中发现那隐藏着的均质性建筑的统一性，它属于数学的现代概念中的统一性，当现代思想被全盘肯定的时候，就像在“国际风格”里发生的那样，它原封不动地登场了。

我确信，在功能主义的建筑中——在此我将它作为现代建筑主要类型[①]——上述现代情感的所有因素，以及笛卡尔的意识形态，都实实在在地复活了。现在我要对其进行详细说明。

## 5.5.3 现代建筑的现代主题

首先，存在一种要打破过去的一切东西、并渴望以自己的模式来塑造一切的激进主义。让我们看一个例子，柯布西耶就是这样否定传统的：

> 一个伟大的纪元开始了。一种新的精神出现了。……在这个破旧立新的时代里，建筑学的第一要义，就是改变价值取向。改变其作为房屋的组成要素的价值取向

① 从头说起的话，现代建筑学的谱系当然更广泛一些，它至少也包括表现主义和结构主义。但是，表现主义在包豪斯那儿已经被摒弃了，最终，在国际风格里，只有功能主义硕果仅存了，它成了世界范围内的建筑学主流。

……我们必须创立一种大规模生产的精神，一种建筑大规模房产的精神，一种居住于大规模建造的房屋里的精神，一种设计大规模房产的精神。[1]

注意：建筑师的任务不再是建筑房屋，也不是按照人们的要求为他们建造房屋，他的任务实际上在于创造新的人类，这些新人类才适宜于人们意欲建造的建筑。[2]

瓦尔特·格罗皮乌斯以同样草率的态度对待传统：1938年，当他成为哈佛大学建筑学院的院长时，让人搬走了图书馆里所有历史建筑方面的书籍。[3] 传统是空洞无物的，甚至别指望去研究它。时光断裂，这是现代对这一现代性的全部历史姿态。

当然，这一切的可行性只流行于官方辞令的层面，实际上，现代性的经典也允许自己从建筑的早期形式那里获得灵感。对我来说，米斯·凡德罗可以成为这方面的首要例子。他全面地研究了辛克尔的古典主义，回归了最具古典性的建筑范例——经常是希腊神庙。他设计出现代建筑学中的"陶立克石柱"——双T形柱子，并非出于巧合。很自然，柏林国家美术馆这样的建筑物，就是这种古典主义的典范。这是一座庙宇式建筑。对古典主义秘密求索，甚至可以进行细节验证。比如说，屋顶的水平线微微向上弯曲，这在静态上和视觉上都属必需，它与

---

① 勒·柯布西耶：《走向新建筑》，牛津，巴塔沃斯出版社，1987年，第6页。

② 当然，勒·柯布西耶也在计划毁掉旧巴黎，代之一个新巴黎，他对传统的无情否定，以及现代人的好大喜功也表现得很明显。

③ 参见海恩里希·克劳茨：《现代景观：结构原则》，慕尼黑，布勒斯特尔出版社，1986年，第11页。

雅典卫城帕特农神庙向上弯曲的楣梁是一致的。

二、正如人所周知，普遍性也是这种现代建筑的情愫。但是它只有作为统一化才可以是实践的。它属于最深邃处的矛盾，属于这一所谓的功能主义最令人深思的现象，与它的纲领相反，它最终变成了富丽堂皇的形式主义和令人震惊的单一主义。“功能主义”实际上只是一个假名，它掩盖着其他东西。功能主义声称要根据不同功能给自己定向，要迎合不同的功能：“形式顺应功能”。但事实却是相反，功能被缩减和僵化了。

以上主张旨在将生活中所有行为纳入一个统一的算式。四项功能——居住、工作、娱乐、流通，不多也不少，组成了“都市主义的关键”。① 因此，万事万物都可以统一计算，还有人怀疑人类不是一模一样的吗？

然而，早在1930年，阿道尔夫·本尼就已经道出了一切必要的批评：

> 直线形的建筑在于以房间为手段，解决或者可能的话医治一切，这当然是处心积虑为了人的缘故。但事实上恰恰是在这里，个人变成了一个概念，一个数字。个人要居住，要住得健康，所以开给他的精确的生活设计，不厌其详。至少在大多数立场坚定的建筑师看来，他必须在东边就寝，在西边饮食和给母亲复信。房间是以这样一种方式组构起来，以致于他除了照办，事实上就无选择。②

---

① 勒·柯布西耶：《雅典宪章》，英译本，纽约，格罗斯曼出版社，1973年，第9[illegible]页。

② 阿道尔夫·本尼：“黄昏的屋宇”，载《形式》第6期，1930年（引自《二十年代的倾向》，柏林展览目录，1977，第2部，第125—126页）。

我说过，功能主义导致统一主义。最终，所有功能变成了与之相同的"现实"。人们知道这方面最著名的例子：德国土地上最新的纯功能主义建筑，柏林的新国家美术馆。对于这项使命，米斯·凡德罗从抽屉里拿出了一个不同目的的建筑的蓝图：古巴圣地亚哥巴卡第朗姆酒公司的行政楼。不管是博物馆殿堂还是行政大楼，不管在欧洲还是加勒比海——那又有什么不同？一个尺码适用于所有身材，不过这便是这个装模作样的现代最内在的信条，按照它的现代精神，那就是建筑。与此同时，这也是它所有问题的原因所在。①

三、形式主义迎合一种"几何学的数学矩阵"，这是它与现代精神的第三个交点。我们从柯布西耶那里已对此很熟悉了。简明的原始形式受到称赞，它被称作"宇宙的规则"和"符合世界秩序"。我认为，它首先是一个符合现代思想的问题。因为在笛卡尔那里，出于对纯粹形式的偏好，感觉特质就已经被摒弃了。在林奈（他在精神上一个真正的笛卡尔主义者）的植物分类里也是这样，植物没有颜色，即便它们的花朵是有颜色的。这种荒谬的生态学，却是现代意识形态的一个重要文献。同样，现代建筑学完全回到了理性的、数学的精神，这是一种明晰透彻的精神，"几何的精神"，忘却了"美的精神"，不，甚至更糟，它歧视美的精神，将之摒弃出去。

四、现代建筑学是对世界的一种设计，这一点无需更进一

---

① 作为一个自我欣赏的建筑，作为一个庙宇，新国家美术馆是一块珍宝，但作为博物馆，它却与灾难相连。

步阐明。在这一点上，它超过以往任何的建筑学。在"国际风格"之下，它开始以一种功能性的中立形式，在世界范围内矗立起一模一样的建筑物来。它扬扬自得，高居在所有地方的、区域的、文化的特征之上。它树立起现代性的信号。它要将全世界改造成为这一现代性的显现。

五、现代精神的最后关键特征是技术的特征，它也以最为显而易见的方式，被刻写进了这种建筑学。这也是它自觉为之。现代建筑学的三大巨头——柯布西耶、米斯·凡德罗和格罗皮乌斯(与他们共同来自柏林贝伦斯工作室有关)——均持这一观点。用柯布西耶的话来说就是："我们以轮船、飞机、汽车的名义，要求健康、逻辑、勇气、和谐、完美的权力。"[①]米斯·凡德罗说他想创造一种"为技术社会而生的建筑学"。最后，格罗皮乌斯呼吁视艺术与技术为一个新的整体，诚如他1923年的那篇著名演讲所示，那篇演讲为包豪斯确定了通向"国际风格"的道路。

现代思想与现代建筑精神的一致是显而易见的。但它不是通过作家之间肤浅的影响所致，比如说，米斯·凡德罗读了多少笛卡尔的东西，而是一种精神上的平等交流，它是通过多元的、潜在的过程确立自身，而不仅仅是文字的接受。

## 5.5.4　洞见是痛苦的，但却是必须的

综上所述，我的意图决不是为现代建筑学勾画一张令人震惊的图画。在时间长河的某一点上，这种建筑学对我来

---

① 勒·柯布西耶：《走向新建筑》，第19页。注意：不是以人的名义，而是以这些技术工具的名义，因此，这样的房子被叫作"房屋机器"(同书第7页)。

说意味着太多的东西，为此我仍然对它的一些建筑物有非常高的评价。这儿说的是另一回事。我们必须意识到，将这些现代建筑师们的奇妙构想，与他们某些部分灾难性的结果分离开来，固然太为容易，却是不正确的。大部分问题正是滋生于设计的起点，滋生于这种建筑学的现代精神，它是这种精神的后果。这一洞见可能令人沮丧，不这样却不行：人们必须意识到他们昔日所爱的阴暗面。不是建筑产业的功能主义或个人的错误，而是这类建筑的现代性，应对这些问题负责。只有完全搞清楚这一点，才能防止重复出现同样的错误，即使是在完全不同的形式之中。

### 5.5.5 现代建筑的停滞及其后现代续接

与此同时，当所有这一切被说明之后，我们必须说，在时间上作一比较的话，现代建筑的这一现代地位是令人惊讶，也是非常奇异的。的确，它意味着这一建筑在类型上是停滞不前，而且几乎是倒退了。当现代精神在科学中被破除，当这种破坏也在其他艺术中发生，在现代建筑中，现代精神却比以往任何时候都展示得更充分。人们几乎会产生这样的印象：现代精神从其发源地即科学领域被驱逐之时，也正是它在建筑中找到另一个河床之日。

还有，这种不同步性在结果中也表现得很充分。由此，有些否则很难理解的现象，可以迎刃而解：在任何其他领域，从现代向后现代的转变，都没有在建筑领域里发生得这样轰轰烈烈。这是现代建筑停滞发展的后果。尽管其他艺术早就开始追寻多元的现代性，追寻缠绕在异质性

中的多元性，所谓的"现代"建筑，却重新拣起现代最古老的、始终不变的曲调，即现代性。① 因此，较之其他领域，在这儿发生的突变更是不可避免，也较其他领域更加激烈。就这样，至少在公众的意识中，建筑可以成为展示后现代性的舞台。

## 5.6 后现代性

### 5.6.1 从现代到后现代现代性

我想通过展示后现代建筑实际上可以理解成是逃避现代建筑的现代独裁，和在建筑中创造相当于"20世纪"的现代性的东西的努力，来举要说明以上构想。

通过罗伯特·文图里，我们一目了然看到了这种努力。1966年，他在《建筑的复杂性与矛盾性》一书中辩称："一种复杂的与自相矛盾的建筑基于现代经验的丰富性和含混性"，值

---

① 比如说，哪里能够找到可与立体主义与达达主义共时实践相比较的立体主义建筑或者拼贴建筑？1941年，西格弗里德·杰迪昂想让我们相信，意识到1910年前后科学和艺术上的发明（特别是相对论和立体主义），现代建筑师试图创立一种与之相称的发明，这尤其需要"柯布西耶、格罗皮乌斯、米斯·凡德罗这一代人"的努力（西格弗里德·杰迪昂：《空间、时间与建筑：新传统的生长》，哈佛大学出版社，1949年，第128页）。古奥吉迪斯已经说明了这种建筑是多么站不住脚。比如说，柯布西耶与奥尚方就曾掀起过对立体主义的尖锐批评。立体主义对第四维度的尝试性描绘，被认为是极端荒谬的，是一种"超越于一切有形现实的假设"，而没有"同真实世界的接触"，它与建筑是风马牛不相及的。

得注意的是，他这样做时，求助的不是现代建筑，相反是现代科学和艺术。"除在建筑中之外，复杂性和矛盾性在其他领域均已被普遍认识。"[①]这完全符合现代类型的现代性与20世纪的现代性的区别。

与之类似的是查尔斯·詹克斯的双重或多重编码的标准[②]，以及海恩里希·克劳茨的后现代公式："虚构即功能！"[③]它说明后现代建筑希望克服的正是现代建筑的这一现代束缚。尽管如此，却出现了另一个问题，即人们能在多大程度上，将这些后现代观念实现于建筑之中。

这里同样需要一种怀疑精神，为抵制当今流行的风尚，批评这个词也同样重要。现在，在专题文章中，在展览中和开幕辞中，你可以得到这样的印象：现代建筑实际上早已包含和实施了一些人期待或希望后现代建筑有的一切。这是一种粗浅的回顾式的幻觉。自从我们的意识对后现代主义敏感起来之后，现代性一路回溯上去，被赋予了后现代的轮廓。我愿意称这一点为盖革计数器的方法：人们以高精密仪器追踪后现代的轨迹，与此同时却忘记了构成现代性这个庞然大物的万千吨没有生命的巨石。顺便说一句，在1989年，这一进程达到

---

① 罗伯特·文图里：《现代建筑的复杂性和矛盾性》，纽约，现代艺术博物馆，1966年，第22页。

② "这是嗅觉文化的中断，这种文化产生出后现代性的理论基础和'双重编码'"。"为了获得一种暂时的身份，后现代建筑至少服膺于两种人的两种标准：一是建筑师和少数献身于此的人们对于建筑的特殊问题的关注，一是广大群众或者说当地居民对于传统建筑居住舒适度和他们自身生活方式的关注。""因此，双重编码指的是对精英及凡人的双重尊重。"（查理斯·詹克斯：《后现代建筑的语言》，斯图加特，1980年第2版，第6页、第8页。）

③ 海恩里希·克劳茨：《后现代建筑的历史》，麻省理工学院出版社，1988年，第121页。

了其讽刺性的顶峰：近期的有关现代性建筑的讨论被收集成册，以《复杂性与矛盾》为题出版了。人们难道不记得1966年罗伯特·文图里在同样标题下的宣言发出的抗议声？后来，那难道不算作是现代性的反叛吗？尽管如此，现代性的热爱者们，同时也巧妙地发现，他们曾经认为是挑衅的原则，自身成了众矢之的。程序是这样的：数年之内的一段历史被重新写过，然后对先时的挑衅者们解释说，他们的挑战实际上根本不足道，祖辈们（以及当代人）总是和他们一样聪明。标签的转换，委实是太为明显了。

## 5.6.2 反对数学迷信

作为结论，我想提出另外一种观点，它可以总结我们已经说过的，而且似乎是特别重要的东西。

生活与数学是不能用同一尺度衡量的。然而在西方，长期以来却存在想以数学方法掌握一切的迷信。在柏拉图那儿，我们就已经看到了这种迷信。亚里士多德对它的批评，尽管中肯和严厉，却未见得好到哪里去。亚里士多德证明了数学类型的理性不适用于伦理学问题，即是说，不适用于与美好生活相关的问题。因为数学视个体为共性的个案，然而对伦理学来说，要紧的恰恰是个别，即个性并不只是共性体现的个别。因此，以数学精神构建起的伦理学，必然会系统地舍弃伦理学的任务。相似的情况出现在建筑上面，因为它同样首先与生活过程相关，因此，它不能将自身定位在一面倒的数学模式之中。

## 5.6.3 维特根斯坦

数学与生活的不同，借助维特根斯坦的帮助，可以得到例证。他的《逻辑哲学论》是现代的一部完美之作，在这本书中，他试图以数理理性把握和安排所有事物。维特根斯坦当时相信，在他的著作中，他已经解决了所有的哲学问题。维特根斯坦书中的观点基于如下见解：就像他书中所言，如果人们将科学问题这个岛屿审视一遍，那么就能看到，在那里可以得到解决的问题，和那些真正激发我们的问题毫无共通之处。正是当人清楚确定了可予言说的事物的轮廓之时，他会看到展现在前方的生活问题的汪洋大海，这些问题是这个孤岛所不熟悉也无法解决的，它们因此不在科学力所能及的范围之内，只能以其他方式，通过生活自身加以解决。[①] 在这样的观念之下，数学与生活的对立便可以理解，将生活数学化的现代企图被废弃了。

维特根斯坦讲到的这个问题，再一次与建筑学发生关系。因为，众所周知，维特根斯坦一生中，曾经有一段时间是一名建筑师，他和保罗·恩格尔曼建造了一座最具现代性的建筑——维也纳孔特曼街 19 号。这座建筑是一个杰作，现代性最纯粹的建筑之一，完全体现着数学精神。但发人深思的是，维

① 维特根斯坦的朋友和建筑学同伴保罗·恩格尔曼对此这样说：维特根斯坦"深深沉浸于这一观念之中，认为人类生活的一切内容都是如其本然的，在他看来，人们必须保持沉默。"然而，在《逻辑哲学论》中，却显示出"他处心积虑限制这一'不重要的事物'，即可被科学地言说的事物。"但对他来说，不在于"岛屿的海岸线，而在于海洋的边界被仔细观察。"（保罗·恩格尔曼：《路德维希·维特根斯坦：书信与回忆》，维也纳，1970 年，第 77 页。）

特根斯坦自己经历了他的哲学转向，渐渐脱离《逻辑哲学论》的数学理想，转向了《哲学研究》探究的生活——世界概念，这使他后来严厉批判了这座房屋，认为这座建筑缺少的是一种特征，这特征不仅是成熟的建筑，也是所有伟大艺术的特征："在所有伟大艺术的内部，都有一只野兽：驯顺的野兽。"可惜的是，他的房子只具有"好的风格"，缺少"原生态的生活、努力挣出牢笼的野蛮生活"。[1] 感觉不到生活的活力，没有混乱的因素，也没有应当被察觉的野兽——即使是一头驯顺的野兽。

## 5.6.4 混乱与秩序的平衡

我们完全有理由从生活中获得解放，建筑学也完全有理由从数学的迷信中解放出来，我们由此可以得出一个指导性原则。[2] 重要的不是建立完美的秩序，而是在混乱与秩序中找到平衡。当然，在无序的生活中，建立起秩序的立足点，这是正确的，但是，如果由此引出的一个巨细无遗的完全规划、一种完整的建构、一种向数学化生活的转化，就不正确了。

在混乱与秩序中寻找平衡当然是困难的，而且在不同的环境下，这种平衡会有不同的表现和不同的结果。然而这种困难必须成为一种动力，而不应成为拒绝这一求索的理由。建筑学就像生活一样，应该运行在混乱与秩序之间，它应该是一种双重的规划：双目并举，并且保持一种比例感。

---

① 维特根斯坦：《文化与价值》，芝加哥大学出版社，1984年，第37页。

② 瓦尔特·李普曼对此曾有一精辟的概括："以一种方式解决人类的所有问题，这样做简单明了，却是错误的。"（引自斯蒂芬·涂尔明：《国际都市：隐藏的现代备忘录》，芝加哥大学出版社，1990年，第291页。）



# 公共空间中的当代艺术：琳琅满目抑或烦恼？

“公共空间中的艺术”是一个问题很大的话题。我们究竟还有公共空间吗？我们如此称谓的空间，果真是公共的空间吗？“公共”在今天意味着什么？

通常所说的“公共空间”，不再像过去那样，是平民的公共空间，反之它成了购物区域、交通场所和政府所在地，如果说还存在公共的话，它不在这儿，而更多是在传媒里边。公共空间之依然为公共空间，只流于言辞，而不再有事实依据。

一些人没有注意到这一变化，这一“公共空间中的艺术”概念的前提转化。尽管语境早已变迁，他们依然遵循旧模式、旧标准和旧规则行事。一部法国影片中，一位歌手天天晚上都要登台，尽管多年来已不再有观众。其他方面，我还看到，一位老年人按时到他年轻时的教堂去做祈祷，尽管那里早已被改造成了休闲中心。今天来谈公共空间中的艺术，也是如此。在某种决定性的外部前提消失，“公共空间中的艺术”的边界条件发生某种决定性变化的情况下，这个话题的迷恋者们显然没有意识到所有的内部活动。

## 6.1 公共空间：一种超级审美的陈列

关于“公共空间中的艺术”，思想的惯常框架是：一开始，先有一个本身没有艺术的公共空间，然后艺术步入其中，高居其上。但是今天，这样的框架不再存在了。今天的公共空间——这是我的主题——甚至在艺术进入其中之前，就已经是过度审美化了。[1]

比如说，想一想我们市中心的审美演出吧。它们成年累月已受制于一种伪后现代的整容术：商业区正在被设计得优雅、别致、生机勃勃，城市环境正在整个儿高度修饰、装点、美化。这就是所谓的审美化。在我们的公共空间中，没有一块街砖，没有一柄门把手，的确没有哪个公共广场，逃过了这场审美化的蔓延。“让生活更美好”是昨日的格言，今天它变成了“让生活、购物、交流和睡眠更加美好”。

对于经济的自我展示，美学也变得不可或缺。今天银行成为最辉煌夺目的建筑，辉煌到不再让人意识到它是一家银行。戏剧在上演，美景在展示。如果说，直到不久之前，博物馆建筑一旦建成，就成了书市上的专宠，那么在今天取而代之的就是银行建筑。美学内涵同样不凡的是“公司形象”的口号，以及今天每一个自尊自重的公司乐此不彼的艺术与文化的赞助。

---

① 有关审美化的诊断，详细材料参见本书第一章“审美化过程：现象、区分和前景”，重点参见第一部分。

当然，让经济利益或政治进程为我们时代全球性的审美化独自承担责任，是错误的。我们自身以我们的个人风格，深深卷入这场审美化。当代生活的楷模不再是圣徒（就像曾经所是的那样），也不再是研究人员和知识分子（就像或许直到最近所是的那样），而是"美人"。在美容院和健身中心，我们残忍地美化着我们的身体；遗传技术这个审美化的新支，许诺给我们一个充满了完美设计的人体模特儿的世界。

我首先要强调，审美化的浪潮正在席卷四面八方。它早就攻占并且清洗了公共空间。这一空间里的每一样事物都在一遍遍被反复设计。由此产生的美闪耀着光辉，即使明显是触目惊心，也要被精心计算。公共空间已经变得过度审美化了，这一发现，必须成为今天我们谈及公共空间的出发点。

## 6.2　超级审美公共空间中的艺术?

这样一个过于审美化的空间，为艺术保留了什么？它还能做些什么？它怎样把自己区别出来？

### 6.2.1　美的艺术过剩

锦上添花显然是没有必要了。万事皆已完成，万物皆已美化。的确，这并不是说所有的审美展览都是糟糕透顶。它们当中有一些精美的东西。而且说起来还不是太少，因为做日常生活的美化者和建筑设计师，是许多艺术家已经在走的路。有一些人是自觉自愿这样做的，如罗伊·利希坦、大卫·霍克

尼、山姆·弗朗西斯、诺曼·福斯特和迈克尔·格雷夫斯就是这样，他们经过这一痛苦的堕落转向后，为一家地毯厂设计了漂亮图案，大获成功。另一些人几乎是在不知不觉中转换了领地。比如吉恩·蒂格雷就是这样，他曾经是一位叛逆艺术家，正越来越变成一个唱赞歌的人。他的晚期作品之一《光源》，装饰在巴塞尔中央车站的到达大厅。

日常生活的审美化中，艺术往昔的功能全面登陆。迈克尔·舍纳，这位杜塞尔多夫的广告专家正确地说："广告在今天已经取代了昔日艺术的功能：它将审美内容传播进了日常生活。"[1]在一个如此过于审美化的日常世界里，不再需要艺术来把美带入世界。这已经由设计师和城市规划家极为成功地完成了。

让·波德里亚率先对这些新情况进行了描述，他将我们的现实世界称作超现实，它"抹杀了真实与想象的矛盾"。他得出的结论是："由于人工性占据着现实的中心，艺术因而无处不在。由于现实自身完全被审美化了，变得与自己的形象密不可分，因此艺术已经死了。"[2]为了全面了解艺术已经过剩这一事实，你必须或多或少肯定地认为：艺术之所以过剩，是因为它已取得了胜利。古老的审美化工程之大功告成，是它先前的辩护者们做梦也想不到的。一切都变美了。

常胜不败是变得过剩的一种方式。这似乎成了这些审美化程序的定数，同样也成了它们倡导的美的艺术和美的设计的命运。最终，人们必然会意识到这点，而不再是已被说得口

---

① 迈克尔·舍纳：《作为艺术的广告》(慕尼黑，1991年)，第12页。

② 让·波德里亚：《象征的转换与死亡》，英译本，伦敦，塞奇出版社，1993年，第72、75页。

干舌燥的老调重弹。尽管如此，许多专家在谈及当代艺术的公共空间时，从根本上讲，依然指的是“街道上的家具”，他们希望在公共空间里树立起艺术的家具，作为精心设计的室内家具的补充。①

## 6.2.2 美的艺术将毫无特色

显然，被引领入公共空间的美的艺术，在今天任何情况下，都很难同已存在的美的设计分开，也就是说，无从与我们公共空间的设计区别开来。有人会持折中立场，相信艺术作品本身会努力把自己与审美化的日常生活区分开来。然而，太多的艺术家已经更弦易辙，转过头来迎合这审美化的迫切之需；现在他们参与了公共空间的装饰，很成功，也有利可图。除此之外，永远不能低估语境的同化力量：稍稍有点离轨的作品，会被直接整合进审美化的功能性活动中，它们展示的某些新异性，更多地被看成是日常生活审美化的一个补充。艺术成分使审美化的日常菜单变得完满。它们只有在这等条件下，才能被人需要，才能得到合同。

一旦一件艺术品通过向我们展示一个未知的美的世界（判然不同于琐屑的、丑陋的日常世界），来令我们叹为观止，这一模式就寿终正寝了。如果公共空间中的艺术还想具有任

---

① 顺便说一下，公共空间中的艺术这一概念的选择存在很多问题。按理说，关涉建筑外形的建筑学应居首要地位，但人们在这一标签下，考虑的并不是建筑，它甚至狭隘到仅指雕塑。在今天，仍然属于“建筑中的艺术”的绘画，也完全被排斥了。这种狭隘不是无心而失，而是有意为之。它建立在一个错误的认识之上，即认为公共空间本身是空的，艺术是加入进去的。

何意义，那么它就不应当是审美美化的延续。它应当立身在其它地方。

## 6.3　公共空间中的艺术：审美化的中断

这些思考是否就等于艺术的终结，导致艺术在公共空间中的有意义的可能性消失？是又不是。

一方面，在公共空间中，我们的确不再需要只是起美化作用的艺术，美化的任务正如我所说的，早已经以其它方式完成了。但另一方面，艺术也可以做出另外选择：它可以成为展示奇异、激忿和拙朴的权威。今天，在公共空间中，艺术必须走这条路。艺术应该采取步骤，反对这种美艳的审美化及其混合物，中断这些东西。名副其实的公共艺术，将不得不干预这审美化的无边漫延。

这本身是一项美学任务。因为我们的知觉（感知），也需要一个缓冲、交融和安静地带，每一位知觉心理学家都知道这一点。处处皆美，则无处有美，持续的兴奋导致的是麻木不仁。[1] 在一个过于审美化的空间里，留出审美休耕的区域是势在必需的。

因此，在今天，公共空间中的艺术的真正任务是：挺身而出反对美艳的审美化，而不是去应和它。艺术的冲击不应像篇文章，面面俱到，而应像流星，划落天空。

---

① 在《审美思维》（斯图加特，雷克莱姆出版社，1990，第9—40页）一书中，在“美学与非美学”的标题下，我有相似的论述。

为此可以设想出不同的方法。比如说，笨拙而自成一格，堪与水晶相媲美的野趣建筑，可以在沸沸扬扬的审美化景观中造就一个独立和安静的场所。同样，艺术品完全可能以抗拒的姿态进入公共空间，给人以刺痛，令人难以捉摸，难以理喻，由此展示公共空间的一种断裂，使人恼怒。当然，较少争议的干预方式也是可以考虑的，但这些因素里必然包含着非同寻常的成分。比如，我正在考虑如何对艺术现存状态重新进行阐释，考虑艺术对建筑格局、道路系统和广告景观进行怎样令人惊诧的干预。综上所述，艺术品必须展示自身与公共空间的不协调特征。

谈到“琳琅满目亦或烦恼”[1]这一选择时，它指的是在日常生活审美化已经如此成功之时，艺术不应再提供悦目的盛宴，反之它必须准备提供烦恼、引起不快。如果今天的艺术品不能引起震惊，那它多半表明，艺术品成了多余的东西。即使艺术品的表现不是富丽堂皇的，它们非同寻常的、抗拒的因素，依然应该非常强大，只有这样，艺术品才能避免自身被日常生活审美化所吞并。理查·塞拉的作品就是这类艺术品的代表，它们如此锋芒毕现，以致于公共空间无以将其吞没，只能容纳或抵触它们。

因此，对沸沸扬扬的公共空间的审美化的抵制，在我看来，似乎是“无处不在”的。陌生、中断、干扰和替代对我来说，也是公共空间中的艺术的强制性范畴。只有这种类型的艺术，才值得努力为之。

---

[1] 这一选择是我在一次演讲中(明斯特大学，1991年11月13日)宣布的。

# 7 论艺术的阐释学构成

## 7.0 导论：哲学与艺术：协调抑或冲突？

### 7.0.1 哲学阐释学与艺术的相互关系

众所周知，哲学阐释学与艺术之间存在亲和力。加达默尔的《真理与方法》即是一例。"真理的问题"出现在"艺术经验之中"。[1] 根据加达默尔的老师海德格尔的观点，艺术已经是别具一格地表征了真理的权威。

另一方面，哲学领域与艺术—美学领域的关系，又是充满紧张的。加达默尔的《真理与方法》于此同样是个例证。艺术的真理问题必须作为审美意识的反证来重加讨论。在这一点上，甚至加达默尔的对手德里达，也同他的意见相吻合。德里达同样认为传统的审美意识没有很好

---

① 加达默尔：《真理与方法》，伦敦，希德沃德出版社，1989年，第1页。

地解释艺术的特点。

西奥多·阿多诺，20世纪的另一位大师，将协调和冲突这两种立场相互联系了起来。一方面，他解释说，"作品的真理本身与哲学阐释是相通的。"另一方面，他又指出，哲学与艺术之间关系紧张："艺术作品不应当作为阐释学的对象，由美学来加以把握；就今天来看，应当把握的正是它们的不可把握性。"[1]

## 7.0.2　哲学与艺术的传统竞争

哲学和艺术永远处于互相竞争之中。这可视为它们两相平等的一个见证。其相互谴责，总是包含着些相互认识的成分，柏拉图和列奥纳多·达·芬奇就是例子。当柏拉图斥责诗，指责它首先将我们锁定在外观上面，而不是把我们引向存在；其次它煽动激情，而不是控制它们，单单赞美理性的声音时，他显而易见是把艺术看作十分危险的东西，是以他将诗人扫地出门，包括荷马。而当达·芬奇说绘画的地位高于哲学的地位，因为绘画以自然事物的外表为其目标，哲学却要追根究底，可是，自然事物的真理恰恰就显示在外表，而不是隐藏在内部时，你就会发现，芬奇是多么处心积虑地赞美他限定有度的真理，来反对一个德高望重的超级对手。

[1] 阿多诺：《美学理论》，见《全集》，第7卷，法兰克福，1984年，第197、179页。

## 7.0.3 哲学与艺术的阐释学关系

但是这里的话题不是哲学与艺术间的竞争，而是两者之间一种可能的合作，就像哲学对艺术的阐释学理解所示。上面的例子中，给我们启示了这一点吗？

哲学与诗，或者绘画与哲学之间的传统竞争，可以从多种方面来加解决：柏拉图的人类学观点，达·芬奇讲究真实的观点，以及其他各种各样各具特色的著名观点，比如社会高尚的观点、展望未来的观点、预言能力的观点等等。但是在此一历史中，从未有人提出阐释的问题，以作为谴责的理由。

阐释问题的空白有两个原因。首先，阐释从根本上说需要协调。如果艺术要成为哲学阐释的对象，那么艺术和哲学就必须基本上是可以相通的，否则不复有阐释的可能性。其次，还必须存在差异，否则不复有阐释的必要。[①] 这便是阐释学问题传统上没有出现在哲学与艺术不屑一顾的图式中的第一个原因：阐释学必须寓示兼容性，而不是不兼容性。

第二个原因故此是显而易见的。哲学与艺术之间关系的阐释学定因是一个特殊的个案。从历史角度看，诸如此类的东西最初出现相对也较晚。到 1800 年左右，艺术首次成为哲学阐释的一个对象，而在此之前，它被视为一个对手，抑或一种范式，抑或是存在之相对显得无足轻重的装饰。对于这一新的关系，黑格尔的美学讲演录里阐说得再清楚不过了。

---

① 肯定哲学与艺术的相通性的古典作家是亚里士多德。在《诗学》中，他将一切艺术理解为认知实践，甚至将伟大的艺术归入真理的哲学类型，这与历史判然不同。

下面我将一并来讨论三种方法：首先，经由黑格尔概括的艺术哲学阐释学的传统方法，它的前提是哲学与艺术根本上的一种相通性。其次，作为一种相反立场的现代方法，它主张哲学与艺术之间从根本上说是无法沟通的。最后，第三种方法一并超越了前面的两种一面倒的立场，它以"艺术作品本身的阐释学构成"为其出发点，这也是我所建议的方法。

## 7.1 传统的相通性论题与艺术的哲学把握要求

### 7.1.1 黑格尔：从艺术到艺术哲学

黑格尔将艺术带进哲学的掌心，带到哲学把握的独裁之下。这个说法初一听来叫人吃惊，因为随着时间推进，黑格尔对征服之类多有反感，不光是在艺术的问题上。即便如此，早年他本人就热衷过一种美学征服。"德国唯心主义的'最古老的系统纲领'"的确在倡导一种显而易见的美学征服，它呼吁让"真与善唯独在美之中相亲相爱"。宣称"最高层次的理性行为是审美的行为"、"精神哲学是一种审美哲学"。[1] 在他的柏林美学讲演录中，黑格尔却立场剧变，反对另一种征服，反对用道德观念征服美学。为迫使艺术服从"道德向善"的目的，他认为虽然"每一

---

① "德国唯心主义'最古老的系统纲领'"，《黑格尔选集》，美伍德编，伦敦，麦克米伦公司，1989年，第87页。

种真正的艺术作品”“都能从中抽取好的道德”，艺术作品就其核心而言却不能被视为“实现这一目的的有用工具，因为此一目的外在于艺术的领域，以其自身缘故而为真理”。相反事实是艺术具有“自己的目的和目标”。[1]

正是这一论点，因此成为另一种征服的出发点——这一回是哲学对艺术的征服。对于黑格尔来说，艺术的最终目标在于什么？它在于艺术“以感性艺术建构的形式，来揭示真理”，故而艺术具有真理的属性，但是仅仅以感性形式，而非以它的真实的、理性的形式来包含这一真理。屈从于感性标志着艺术的局限。艺术的确“来源于精神，为精神所创造”，故此表征了“理念自身的一种发展”，但仅仅是以“偏移自己的基础而倾向于感性”的方式来表征的。然而恰恰是这一偏移需得到纠正；艺术的感性局限有待克服。这克服有赖于“思考精神的力量”，它引导自身走向艺术作品的时候，“将被异化的东西转化为思想，因此也复归了自身”。[2] 在黑格尔看来，艺术作品“在方方面面都自始至终向观念思考开放”，只要那种思考确实具有“观念的力量”。艺术事实上促使我们进行理性思考，故而唯有在这里经历了“它真正的认可”，即它之被真正确认。[3] 简言之，艺术的最终目标即揭示真理，这目标并非先已在艺术内部完成，而只是完成在对它的理性把握之中。[4]

抱着这一观念，黑格尔证明了艺术哲学作为对艺术权威

---

① 黑格尔：《美学讲演录》，牛津：克拉雷登出版社，1993年，第53、52、55页。

② 同上书，第55、12页。

③ 同上书，第91、11、13页。

④ 这是黑格尔艺术目的论更为深刻的一面。自反思的时代开始（见上书第10页），我们缺少的就是一种艺术哲学，而不是艺术。“艺术意满志得的时日”已经过去。今天我们需要“艺术哲学”（同上）。

实际补偿的一种自我感知是有道理的。艺术完全可以这样来达到它的目标，但是从完美、真理得到了解放，它的"目的和目标"得到了确切补偿。通过以哲学概念将艺术引出它的感性外衣，艺术实际上想说又无以说出的东西，最终是得到了揭示。艺术的剩余遗产消殒远去，留下纯粹概念。如此艺术的目的和艺术哲学的发扬光大便殊途同归了。

## 7.1.2 传统哲学美学：走向光辉大哲学

黑格尔不是一个例外。相反他集中体现了一种传统美学的建构原则。美学诞生不久，便开始图谋取代艺术哲学之位。它的目标不是瞄准理解艺术，而是盯住了完善哲学。[1] 艺术和哲学的相通性，被认为是天经地义的原则。

这一传统美学更关注的是哲学，而不是对艺术的理解。这便是何以真正的艺术阐释学鲜有作为的原因。这一事实再清楚不过体现在谢林身上。1800 年，谢林——似乎赞许地——称艺术为"唯一真正的、永恒的哲学器官"，因为它"如其本然向哲学家敞开，是神圣中的神圣"，它用哲学必须超越其特征来加思考的意识，来实现无意识和它最初的身份特征，因为意识自我反思下来，结果是它无以达成真正的感知。[2] 当然这一观点相等于艺术的一种哲学奠基。确实，"器官"意味着

---

[1] 康德的美学已经很明显不是来源于审美，而是出自哲学动机。康德需要《判断力批判》来协调"联系哲学的两个部分，使之成为一个整体"。"德国唯心主义的'最古老的系统纲领'"继承了这一视美为真与善之间联系的观念，希望在这条美学路上再一次实现古老的统一梦想。

[2] 谢林：《先验唯心主义体系》，弗吉尼亚大学出版社，1978 年，第 231 页。

"工具"。谢林本人说，他的《艺术哲学》不过是他"哲学体系"的另一种运用，即如今体现在"艺术潜质之中"的"一般哲学"。①

正是因为这一源出艺术与哲学从根本上相通的美学过程，以致于首先，它得以直截了当要求艺术为哲学目的服务；其次，它无需求诸真正的艺术言说自身，即无需求诸于艺术作品的艺术。可以想见，它同样对它也无甚要说。当谢林成为慕尼黑建筑艺术学院总干事，并应学院之邀讲授艺术时，在位整整15年里他没有讲过一次艺术。本应用于鉴赏评价的时光，变成了赌神发誓的美学讲座。

### 7.1.3 这类美学不适用于艺术阐释学

这一传统类型的美学，压根儿就不适用于艺术的阐释学目的。它对艺术的把握不是旨在理解艺术，而是艺术的挪用，是艺术向哲学的转变，是艺术的哲学替代物。

两个前提在此举足轻重。如果在将来，艺术阐释学不复是这一类的任意挪用的话，那么这两个前提就都要废弃：首先，艺术的真理从根本上说与哲学真理是同一种类型，并且可以互为沟通。其次，艺术的真理首先仅见于限定在感性之中的某种形式，但是必须通过转译为哲学概念，来摆脱此一异化。传统美学的这两条公理，黑格尔都阐说得再明白不过了——就像它们的结果，即艺术的消亡一样。

① 谢林：《艺术哲学》，1802/3年，第7、124页。

## 7.2 现代不相通性理论

### 7.2.1 阿多诺

**传统美学的批判**

如何避免这种孤注一掷式的局面？阿多诺如此概括了传统美学的局限：

> 深信哲学与艺术中活动着同一种精神……这容许哲学谈论艺术而不必屈从于作品。当然，它常常无法应对由于艺术的定义广泛无边却没有本质特征所要求的认知艺术独特性的使命；结果是沉醉于冥思的唯心主义者们得出了最荒唐的错误判断。[1]

解决之道是不是在于转向单一作品的阐释？阿多诺本人在这条路上又走了多远？比较传统方法，是什么改变了他，因此也是改变了近数十年来最有影响的美学理论之一？

**阿多诺的传统主题**

阿多诺的确试图寻找出具体作品的独特性。但是他并不

[1] 阿多诺：《美学理论》，见《全集》，第7卷，法兰克福，1984年，第496页。

以此为满足。在他看来，哲学分析决不能仅仅流于作品的内在分析。它必须由表及里，到达真理内容。它首先在人所把握的整体中，在作品的立场在其中得到理解的社会语境中展现自身。[1]

阿多诺因此紧盯住真理主题。不光是真理主题，还有哲学和艺术真理之间的协调性或相通性。“哲学与艺术，”他说，“交汇在它们的真理内容中间：艺术作品不断展开的真理不是别的，它就是哲学概念的真理。”[2]

最后，阿多诺同样采纳了这一观点，这就是艺术事实上需要它的哲学阐释：“艺术作品，除了所有那种高高在上的尊严，还需要哲学的阐释。”并且，“真正的美学经验必须变成为哲学，否则它压根儿就不存在。”[3]

因此，如黑格尔所示，艺术依然将把自身表征为理性的思考。唯有通过哲学阐释，它才最终能得到认可和验证。就此而言，用赫伯特·施奈德尔巴赫的话说，阿多诺“尽管一再批判黑格尔，是留在了黑格尔一边。”[4]阿多诺保留的恰恰是那些疑云丛生的传统美学的主题：相通性和补救的主题。

---

① “哲学审美与作品内在分析紧密关牵，凡后者无以到达之处，都有它的身影。它的第二个反思必须驱动内容，分析所向，皆有所获，超越自身，通过有力的批评穿透直达真理内容。”（同上书，第517页。）“作品的真理内容不是它们所指的东西，而是决定作品本身是真是伪的东西。”（同上书，第197页。）“社会居住在真理内容的内部。”（同上书，第195页。）

② 阿多诺：《美学理论》，见《全集》，第7卷，法兰克福，1984年，第197页。

③ 同上书，第193、197页。

④ 施奈德尔巴赫：“作为理性批判的辩证法”，见施奈德尔巴赫：《理性与历史》，法兰克福，1987年，第202页。

**阿多诺与现代立场**

另一方面，阿多诺著作中也能发现超越这一传统框架、具有现代方法特征的陈述。比如他说："艺术哲学的使命不是去解开难以理喻的契机，就像思考差不多是不可避免要做的那样，相反是去理解难以理喻性自身。……仅就这一点而言，艺术哲学就远离了针对艺术的纷纷指责。"阿多诺的阐释学，或者说近乎是反阐释学的格言最终是这样的："艺术作品不应当被哲学理解为阐释学的对象，就今天来看，应当理解的是它们的不可理解性。"[①]这里阿多诺可不再是个狂热的阐释学信徒了。

## 7.2.2　现代艺术阐释学：认可不相通性

从现代性立场来看，强调不相通性已成为艺术阐释学之必须。不相通性在这里可从两个方面予以理解：首先，存在于艺术作品本身之中的不相通性，如材料、形式与时代的不同；其次，艺术与哲学之间还存在着普遍的不相通性。

**先驱尼采**

不相通性作为艺术阐释学的先决条件，这是尼采最先营构的思想。在《悲剧的诞生》中，他将艺术理解为本质上是互不相通的权威，从狄俄尼索斯崇拜中诞生的希腊悲剧起，自古

① 阿多诺：《美学理论》，见《全集》，第7卷，法兰克福，1984年，第516、179页。

而然。但是他认为自从苏格拉底通过消灭一切无以相通的东西，发动理性的大进军以来，哲学就是互相沟通的典范。自此以还，艺术作为不相通的原型，哲学作为相通的范型，两者本身互为对立，是无以两相沟通了。

**利奥塔与他人**

近年来，最强调不相通性的是利奥塔。据利奥塔观之，它事实上构成了现代艺术的焦点。例如杜尚，他的作品不是别的，就是"根据一种不相通性方针，来调遣材料、工具和武器。"①"一百年来，所有先锋派的研究，都朝着这一方向，朝着发现语言体制之间的不相通性。"②

从对象的方面来看这一不相通性，并从哲学与艺术之间的不相通性来看，艺术的现代阐释学无法再把转译、替代、理解或认证作为目标，相反它必须承担起为其不可转译性大声呼吁的使命。这便是何以利奥塔说，在"作品逃避被转化成为意义"的任何地方，"哲学家走上'批评'的舞台"。③ 自尼采、阿多诺、利奥塔，同样还有德里达、考夫曼等其他人以来的今日哲学，关注的并不是作为阐释学对象的艺术作品的理解，而是如何来护卫它们的不可理解性。这不是旨在阐释作品，而是在于销毁阐释学那个旨在赶尽杀绝的武库，抵制"狂热的阐释学"。④

---

① 利奥塔：《杜尚的转化》，斯图加特，1986年，第22页。

② 利奥塔：《知识分子的坟墓及其他文章》，巴黎，1984年，第84页。

③ 利奥塔："在其实验时代的哲学与绘画"，见安德鲁·本雅明编，《利奥塔选集》，牛津，布莱克威尔出版社，1989年，第182页。

④ 传统哲学补救艺术的方法是用语言来涵盖它或替代它，此一方法在今日转移到喋喋不休的艺术评论之中，堕落成为艺术舞台上的话语冰淇淋。

## 7.3 今日的艺术阐释学

### 7.3.1 问题

但是艺术阐释学不就是因为这一现代步骤，而滑落进了一种尴尬的境地吗？是不是不相通性发展下去，就导致今日的哲学与艺术相互之间无话可说？是否艺术如此就封闭在艺术领域的小圈子里，给剥夺了进一步传播交往的潜质？是不是在这里哲学沉默，艺术变成了哑巴？

这些问题需要认真来加讨论，或许还需要改变一下视野。如果说哲学与艺术两不相通，那么一旦撇开哲学，为艺术自身来思考艺术，至少有此可能，也能见出意义来。这是说，暂且不管两者都声称能向对方转化，而且近年来特别对此显出兴趣。

因此在下面的讨论中，我的问题是：从阐释学上说，是不是艺术是为自身缘故而构成？如何描述艺术真正的交流模式？

### 7.3.2 艺术作品自身的阐释学结构

认识一种双重发现至为重要：艺术必须为其自身而被理解——然而它从来不光是替自身说话。艺术作品有它自己的说话方式，但是它的言说通过当前交流手段的一种特殊调

遗，连接着现存的其他符号系统。作品只有在与他物的交往中言说自身。

没有环境便不存在语义空间，艺术作品亦然。但是，这些环境并非一定得表征某个稳定的前提。艺术作品能够改变其环境坐标，能够修正它们短期的和长期的条件。现代作品之所以尤其突现出自身，是因为它们替代和变换了"艺术"的定义标记。

艺术的每一种姿态都指涉其他姿态，指涉艺术内部同样也有外部的姿态。根据画面中其他色彩的价值、根据符号规则、根据色彩的贵贱易得与否以及比照文化时尚等等，同一块蓝色可以有迥然不同的意义。类似的情况同样见于构思和作品的整个形式。内部与外部成分总是属于内在的意义。作品的内在结晶、它与环境的分界和对环境的重构，是同步发生的。甚至自主性也通过相互作用诞生。艺术作品总是指涉其他艺术作品，或者指涉艺术的界限，或者指涉艺术之外的东西。作品愈是伟大，愈是如此。

作品在一开始形成于语义语境之中。它们为这些语境所滋养，在语境中间取得形态。但是，作品并不仅仅是采纳这些语境，原封不动传递下来，而是通过推进、重组、超越或者任何其他方式，参预到它们的群体之中，并且为之增色。作品与其环境的关系，是接受同时又是生产。它们不是预设的意义框架的固定储存，而是在作用于这些框架。通过其内在的意义建构，作品同时提供了意义的外部网络，这是它们以一种新形式和自己的观点予以指涉的。对于意义的艺术构成来说，这一点的特殊性在于这构成是源于感性，而这一感性的作品既是充满了想象力，又向反思敞开着大门。

这意味着作品自身内部已经为阐释学所构成。首先，它们以特定的选择和阐释，指向先时的语义语境；其次，其内在结构的每一个元素，都是其他元素的一种阐释；其三，作品通过其内部的意义建构，生成语义群体，这些群体进而发散为外在于作品的、然后作品得以与之相互作用的艺术和生活条件。即使是最封闭的艺术作品，其内在和外在的结构都是从阐释学的意义上讲的。在理解的广泛深入的罗网中，它是理解的中枢所在。[①]

因此，假如作品已经展示了为其独有的一种阐释学特征，假如这确实是构成了它们的"理性内核"，那么阐释和艺术分析当务之急的使命，便是详细说明作品的这一阐释学结构，并且兼及内部和外部两个方面。阐释必须追溯并发掘作品的整个阐释学建筑，以期说明它与给定条件之关系、它的内在连接，以及它与先已存在之外在语义语境的交互作用。比如，我们必须认识到法尔奈斯宫殿是如何吸取了意大利宫殿建筑传统、如何结合了罗马和佛罗伦萨两个传统、它如何显示它在城中的地位，以及采用何种主导形象来面对社会。这样做的时候，作品的阐释学网络可证明是广被辽远的。

总的来说，阐释学的方方面面体现为以下四种方式。首先，体现在作品指涉的某个艺术或非艺术性质的先前的语义语境。其次，体现在作品内部的阐释学特征，即其要素的交互阐释学。第三，体现在通过散布在作品中的意义，对理解的现

---

① 因此所谓作品自己的语言和自足的意义，只有一半是真实的。所有艺术语义皆建构在一种盘根错节，互相渗透的风格之中，个人的言语方式只能形成在某种语义网络的内部。正是在这里，那些特定的、毋庸置疑的、且似乎是自足的立场，方可首次登台亮相。

存条件的阐释学干预。最后，当然，是体现在观众或阐释家对作品的阐释。

语境阐释学、作品阐释学、干预阐释学，以及阐释阐释学，这四个方面互为联系，一如前提、中心、结果和连接之间的相互关系。没有先时的语境，作品既无以存在，也无以张口说话。然而它们并不是必须首先由阐释来起死回生的哑巴材料。相反它们自身先已是诠释构成或阐释性质了。其后通过感知和反思自身得出的作品阐释，就在作品的这一阐释学结构中，发现了它的线索和度量。

我对阐释学的重新定位，使它的重心从阐释过程回到作品本身的结构上来，可以同海德格尔对传统阐释学的修正作一比较。海德格尔表明，理解并非首先是"此在"的一个馈赠，相反"此在"从根本上说关牵着理解。在我的思考中，"阐释学"首先是指艺术作品的阐释性质，由此出发，其次才指然后的理解。我所关注的是作品自身内部与生俱来的阐释学的维度。

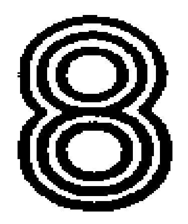
### 7.3.3 总结

传统美学以对艺术的理解为其目标。从尼采起始，在阿多诺、利奥塔以及今天的理论中，不相通性的反对意见，针对的就是这一目标。它的意图是通过这一点，来终止哲学对艺术的取代。

但是，或许不相通性的论点只不过就是相通性之古典暗示的一种对照，最终未必较它的先辈立足更稳固些。当然，考

虑哲学把握是对的，但这是一种夸张过度的立场，说到底是忽略了这一事实：阐释学结构并不是最先见于我们的理解过程，而是作品本身已展示在先了。

至此我以为可以推出第三种立场，它超越古典的相通性论点，也超越现代的不相通性主张，而将作品自身的阐释学结构移到中心。这一立场有别于简单化的相通性论点，它能够捍卫艺术的独特性。不仅如此，它又判然不同于直截了当的不相通性论点，它不必强迫自己抽象演绎这一特征，而是得以借一步一步展开具体作品的阐释学结构，用形象来表现它。



# 未来的城市：建筑理论与文化哲学面面观

哲学家谈建筑问题，似乎有点反常。但哲学与建筑的关系，较一般人想象的要紧密得多。事实上，它们中间存在着一种古老的亲缘关系。哲学反反复复地在使用建筑的概念和隐喻。这在今天依然是我们所熟悉的，像"基础"、"根本"一类的话题，常见之于哲学与它的思想，或见之于概念的"建构"、思想的"大厦"之类的言谈。不仅如此，哲学一次次将它的自我反思与建筑思想和都市规划联系在一起。在古代，亚里士多德将哲学家比作过建筑师。[1] 歌德后来说，亚里士多德本人的地位，有如一位建筑大师之于世界。在现代，笛卡尔在他可被视为现代哲学基础文本的《论方法》中，反复使用了筑房和修建城市的譬喻。[2] 康德《纯粹理性

---

① 亚里士多德：《尼各马可伦理学》，第7卷，12。

② 笛卡尔从否定角度比较了在历史过程中形成的老城，其中虽然能找到一些漂亮的房子，但总体上是比例失调、杂乱无章的，制度陈陈相因，修修补补全属徒劳无功。与此相反，另一方面他将一个科学概念的新创造，肯定性地比作在一片开阔地上，根据统一的设计，从头开始建造全新的城市。（II 1）他进而指出，在构建新房或新系统的过程中，拥有一个过渡的家，殊有必要。最后他表示要努力追求一种基础扎实的科学："我的全部目标是……挖出松土和泥沙，直达岩石或者硬土。"（笛卡尔：《论方法》，《笛卡尔哲学文集》，剑桥大学出版社，1985年，第1卷，第125页。）

批判》将近结束部分有一章名为《构造纯粹理论》，其中他解释了何以“纯粹理性哲学的有机概念”从根本上说是“建筑的”。尼采将人概括为“建构的伟大天才”，这个天才借助隐喻和虚构，“在不稳定的基础上，事实上是在流水上面”，建树起生活和思想的社会的以及个人的大厦。[①] 除此之外，尼采详细描述过建筑如何实际上限制或丰富了我们的思想时机。如他说，“我们的大城市中缺少的是安静、开阔的地方以供沉思……缺少整个儿给人以思想和置身局外的崇高感的建筑和场所。”我们无法满足于传统建筑，因为它们使用的语言“太多修辞，太不自由”，“我们这些鬼神不信的人无法在这样的环境中思考我们的思想。我们希望看到自己转化为木石，当我们漫步在这些建筑和园林之间，我们要举步在我们‘自己’中间。”[②]

今天的哲学同样反复在谈论思想中的建筑特征。这适用于德里达的解构主义，也适用于利奥塔的后现代性。20 世纪最重要的哲学家之一维特根斯坦甚至本人就当过建筑师；他与保罗·恩格尔曼一起，建造了最纯粹的现代性建筑之一：维也纳孔特曼街 19 号的府第。不仅如此。维特根斯坦数度指出哲学与建筑之间有平行关系。例如他说，两者“都更多是一项立足于自身的工程。立足于自己的阐释。立足于自己的观照事物的方式。（以及人们对它们的期望。）”[③]但是，建筑更要困难一些：“你以为哲学是够艰难的了，但是我可以告诉你，它比起建筑中碰到的困难，根本就算不了什么。”

---

① 尼采：“论非道德意义上的真理和谎言”，见《哲学与真理：尼采 1870 年代初叶笔记选》，新泽西，人文出版社，1979 年，第 85 页。

② 尼采：《快乐的科学》，纽约，1974 年，第 226、227 页。

③ 维特根斯坦：《文化与价值》，芝加哥大学出版社，1984 年，第 16 页。

反过来建筑家从哲学家那里汲取灵感的例子也不计其数。比方说，阿博特·苏戈尔受惠于光的新柏拉图主义形而上学，辛克尔受惠于洪堡，以及今天的屈密受惠于德里达，埃森曼受惠于德勒兹——同样还有德里达。此外，维特鲁威，作为所有建筑理论的先驱，在其《建筑十书》中，一开始就告诫建筑家们"认真师仿哲学家"。维特鲁威甚至认为"哲学使建筑家聪明机智而不固步自封，相反赋予他礼数、公正、正直而避免贪婪。"[1]

不过，我并不是说哲学反思可以以某种一比一的关系，自动进入建筑的思考。但它们经常包含一种潜力，促人自我反省，给人以刺激，使一些人得以更透彻地看清自己所为，甚或看到某种全新的东西。这样接受下来的结果，当然大不同与最初的思考。就像普鲁斯特的例子，可以说哲学反思好比一副你试用的眼镜，倘使戴上它你看得更加清楚，你就会留下它，用上一阵子。

下面，第一部分我将简匠论述当前流行之审美化趋势对建筑和城市规划的影响，反过来指出建筑应当承担的责任。在第二部分，我想评说建筑话语中的一个热门词汇"融合"：这个概念反对的是什么东西，融合的限度又在哪里？第三部分通过引进一种特定的文化视野，即超文化性的视野，来突现融合的方面。最后，在第四部分，我将勾勒在超文化性的条件下，建筑和城市规划的可能性及其相应责任。

---

① 维特鲁威：《建筑十书》，1 3，1 7。

## 8.1 生活条件的审美观察或关注?

### 8.1.1 反对都市的花哨装饰

最近几年中，德国西部城市经历了铺天盖地的审美化运动。特别是市中心，整个儿就在改头换面。商业地区时时翻新，以变得优雅、别致，显出生机盎然。到今天，甚至市郊和乡野地带，也受到这一趋势的影响。

在这些奢华装饰的过程中，"经验"是一个关键词语。杰拉德·舒尔兹谈及这些审美化过程时，正确地称我们的社会为一个"经验社会"。[1] 可是这经验其实不是经验。不如说它们是陈腐不堪、沉闷乏味的。这便是何以人们很快就在追求下一种经验，如此从一种失望走向另一种失望。美拼凑下来流转成花哨，原本欲表现崇高的场景，却堕落成了怪诞。这不应当是建筑追求的目标。

### 8.1.2 建筑与生活条件

建筑师在这一流行不衰的审美化中，不应当随波逐流，为豪华的本本或建筑杂志搞建筑，而应当为民众和用户造房子。建筑必须首先而且从根本上说是生活空间的建筑。建筑

[1] 杰拉德·舒尔兹《经验社会：现代文化社会学》，法兰克福，1992年。

铸造、引导、鼓励或是阻碍生活过程。不过，这一切都不单纯是审美性质。因此，在一个依附于经验的社会中，只关注其审美因素的建筑固然可以使人陶醉，但这陶醉却不会长久。相反一旦明白你只是在审美方面沾沾自喜，热情便很快消失，消失在建筑的其他方方面面的冷漠之中。说到底，审美并不是一切。倘使将美学置于首位，建筑学将举步维艰，而且对美学自身也没有好处。针对许多新现代和后现代的建筑潮流，此一反对意见甚有必要。建筑师应当从一开始就超越审美来思考，不单单满足于竞新斗奇，炫耀作品，相反，应当首先牢记他们的手段怎样支持或阻碍建筑为生活程序作准备。唯其如此，他们才能充分地履行建筑的责任。

## 8.2 论“融合”的概念

当人们求助于融合——比方说，在今天已成惯例的“生活和工作的融合”[①]——他反对的是什么？他反对的是功能分裂的现代程序。这程序是《雅典宪章》所传布的。它解释说，“都市主义的关键见于四种功能之中：居住、工作、娱乐（闲暇时光）和流通。”[②]城市就是根据这四种功能来规划的，生活也是根据这四种功能来组织的。当这些功能分开时，实现它们是轻而易举的事情。但这里存在两个方面的错误：一方面是

---

① 本文源于1992年11月8日我在德国伊本林“生活与工作：给建筑学学生的支持计划”讲习班上的一篇讲稿。讲习班的起因是一个其中将融合因素推向前台的城市规划范式。

② 柯布西耶：《雅典宪章》，纽约，1973年，第95页。

功能的严格的还原性的限定，另一方面是功能的分裂。

关于第一点，建筑批评家阿道尔夫·本尼1930年已经说尽了该说的话：

> 直线形的建筑意图通过公寓房间，解决和纠正一切，如果可能的话。当然，这种处心积虑的努力都是为了人的缘故。但事实上恰恰是在这里，个人变成了一个概念，一个数字。个人要居住，要住得健康，所以对他的生活的设计，要精确，不容毫误。至少在大多数立场坚定的建筑师看来，他必须在东边就寝，在西边饮食和给对亲复信。公寓是以这样一种方式结构起来，以致于他除了照办，事实上别无他择。[1]

功能确定后，却没有以同样的认真程度来关注变化的机遇。只有一组功能得到考虑，仿佛人们和他们的需要同出一辙，四处皆然。

众所周知，此一程序无论如何很难操作。功能之面面俱到、完美无缺的周详规划，永远不会达成。因此，当雨果·黑林不知如何来给一处工厂建筑作功能分析时，同事米斯·凡德罗给他的建议是精当的：与其追求完美的功能规划，不如干脆就把各个"顶棚"做大，这样在里边一切都能各得其所，用户可以自作安排，并且根据生产过程的变化，来重新分隔。当然，从另一方面看，米斯的建议和解决办法，也是与功能主义的教条背道而驰的。

追求完美周详的规划，在体系上也漏洞百出。因为无法

---

[1] 阿道尔夫·本尼：《形式》，第6卷，1930年。

规划的东西实在是从属于生活的:它们是无以编程、无以预料、自然而然的东西。生活与机械之间的差别,正在于斯。正是因为要关注到生活功能,要公正对待生活条件,建筑才必须调整方向,走向开放,而不是追求绝对肯定。

建筑学不能以数学理想作为它的范型。[1] 我们应当打破数学的桎梏,追求鲜活的东西。功能分割和纯粹这两个经典的现代准则,其精神都是数学的,与生活极不和谐,对于追求同生活保持协调的建筑来说,没有多大用处。接受不纯,促进融合,当是更有希望的策略。

## 8.3 超文化性:论今日文化的构成

除上述概念之外还有一个专门的观点在诉求融合的必要条件时事实上至关紧要。它起因于当代建筑学的文化边界条件的改变。当代文化的构成,在深入和肯定的意义上言,也是融合的构成。

### 8.3.1 建筑与文化语境

建筑往深里说基本上关涉文化问题。这不仅是因为它本身就代表了一种文化活动,而且因为它处理的是文化状况,而在这过程中,也参与了我们获得的文化形象。建筑在现实层面和象征层面上,都是一样效果卓著的。从现实的角度看,

---

① 详见本书第五章"现代建筑有多么现代?"。

建筑提供了生活空间，给了我们活动的可能性。而在象征层面上，它们铸就了我们对都市、共处和社会的看法，参与创造了我们的都市和文化想象、愿望，以及感知到的目标。但是反过来，建筑也依赖于一些文化条件，这些条件不是它自己促生的，但是它必须加以考虑，以使不致同文化现实背道而驰。在一些境遇中，这样的情况已持续了数十年。

让·努韦尔最近指出过，“估计文化和社会情势，对于建筑的现代性是多么举足轻重。”“建筑只能作为外部条件的精确反映而得到兴盛，外部的影响在日益增长，愈来愈无从回避。”“这样做的时候，建筑家从其他领域，比如从哲学中搜寻观念和概念，将它们彼此联系起来。”[1]

今天，文化领域发生了剧变。文化的形式正从根本上改变着文化自身。文化在展现一种新的、超文化的构成，而不再是传统的、单一的文化模样。故此，首先我要来解释传统的、单一的文化概念如今落伍到了什么程度，以便进而说明何以超文化性取而代之，成为今日的秩序。最后，阐述这对建筑和城市规划意味着什么。

## 8.3.2　传统的文化概念及其问题

### 基本特征

传统的文化概念说它是什么都行，就是对融合不抱友好态度。它偏袒分割。由赫德尔创立的形式对于我们中的许

---

①　让·努韦尔编：《国际设计年鉴：1995/96》，慕尼黑，1995年，第6、10、6页。

多人来说，似依然具有无庸争辩的实效性。在这一形式中，文化的概念是由三个定义要素界定的：社会同质性、伦理一致性，以及文化之间的限定性。[1] 首先，文化被认为是铸就了有关民族的生活，从整体直到细节，使每一种行为，每一个对象都无可置疑地成为"这一"文化的组成部分。这概念因此是强烈"统一"的。其次，文化总是一个"民族"的文化。如赫德尔所言，它代表了一个民族存在的"精华"。第三，接踵而至的是对于外部的一种至关重要的"定界"：每一种文化，作为"一个"民族的文化，都将被突现出它的特征，同"其他"民族的文化分割开来。

## 反对意见

关于这一文化概念，我断言它已不复适用于今天的状况。它的三个定义要素已经过时了。

首先，现代社会自身内部就差异丛生，以致于统一性既已无关重要，甚至根本就无法达成。T·S·艾略特1948年试图接过赫德尔的概念，宣称文化是指"一个民族的'整个生活方式'，从出生到坟墓，从早晨到夜晚，甚至在梦中。"[2]但是显而易见，它早就失效了，不足以说明我们每日每夜依然是在用同一种方式打发我们的生活。一个工人阶级社区的文化，和一个富人居住区的文化，以及不同场景的文化之间，鲜有什么

---

① 赫德尔：《人类哲学史大纲》，纽约，1966年。这部著作分为4个部分，各分5卷，分别在1784年、1785年、1787年和1789年由哈特诺克出版社出版。为求简危，我将专注于赫德尔文化概念的类型学，而不涉及他的具体论述。

② T·S·艾略特：《文化定义的说明》，伦敦，1948年，费伯出版社，第31页。

共同之处。现代社会内部，就已经是多元文化的了。[1] 它们包含了生活的一种多元的差异形式。不过，文化的传统概念，结构上已无法来应对这一类差异。[2] 因此，传统的文化概念面对现代文化内部的复杂性，已经失败了一回。它在描述上是错误的。

其次，古典的文化概念的伦理一致性，是相当可疑的。赫德尔把文化看作封闭的圈圈或自足的岛屿，每一种文化皆与一个民族的领土和语言范围共同扩张。但诚如我们所知道（不光是从 20 世纪德国历史）的那样，这一类以民族为界的定义在相当程度上是想象的和虚造的，而且被处心积虑地加以推广，以反对融合的历史证据。不仅如此，它们在政治上也危险十分，就像今日差不多世界各地正在发生的那样。

第三，这一概念要求外向扩张边界。赫德尔说："一切依然与我的天性相同的东西，可以同化于斯的东西，我妒嫉，努力追求，使为我所有；除此之外，仁慈的自然赋予以我无情、冷酷和盲目；它甚至可以变得遭人蔑视，令人作呕。"[3] 可以看出，赫德尔在为自我中心和排斥外来影响作双重辩护。作为其概念化的结果，文化的传统概念倾向于文化法西斯主义，它宣称：此一文化

---

① 在"文化多元性"的标题之下，我这里思考的主要是与现代性动因相关的形形色色的生活形式的差异，其次才考虑到伦理文化的差异，后者是移民过程的结果。谈到文化的多元性，伦理文化多元性太经常是一支独秀，它只构成现代社会文化多元事实的一个组成部分。

② 同样，应当考虑到现代社会中不仅存在着纵向的差异，如地区、社会和功能间不同文化的差异，高雅和低俗、主导和变异之间，以及科学、技术、艺术、宗教文化等等之间的差异，同样还有横向的区分：如性别差异，就贯通了伦理、阶级和职业的文化，男性和女性，异性恋、女性同性恋、男性同性恋倾向之间，亦可在文化模式和生活形式中发现举足轻重的差异。

③ 赫德尔：《也是一种人类教育的历史哲学》，法兰克福，1967 年，第 44 页。

不同于彼一文化；任何事物不作修整皆无以被移入另一种文化；文化必须作纯粹的区分和分隔；内向与外向皆需要警察维持：就内向而言，在于看守文化的权威性，使不致被舶来品冲淡，或为移民所损害；就外向而言，在于封闭边界。文化与文化之间没有自由交通，这不仅适用于文化的内质，甚至适用于人。

总而言之，文化的古典模式不光是犯了描述性的错误，在规范上它也是险象环生，站不住脚的。但是，在我们一些环境和功能的分隔愿望背后，在文化与生活形式的分割呼声背后，似乎依然有这一文化的旧模式在作祟。抛弃这一概念，方方面面都已有所显示。今天的当务之急，是超越自我和外来物的对立来思考文化，诚如阿多诺所说过的那样，"既超越异质性，也超越自我。"[1]

## 8.3.3 转向超文化性

对传统的单一文化概念的批判可作如下概括：如果今天的文化事实上依然似这概念暗示的那样，构成在岛屿或圆圈的形式之中，那么我们既无法回避不同文化的并存与相互合作，也无法解决它们并存与合作产生的问题。但是，将今日文化描述为岛屿和圆圈实际上并不正确，规范上也是一场骗局。事实上，我们的文化早就不具有同质性和分隔性的形式了。相反它们展现了新的形式，对此我称之为"超文化"，因为它"穿过了"传统文化的边界，仿佛是自然而然。今天的文化状态处处显示出融合和渗透的特征。我现在要阐述的超文化性的概念，就试图澄清这一改变了的文化构成。

---

[1] 阿多诺：《否定辩证法》，见《全集》，法兰克福，1984年，第6卷，第192页。

## 宏观层面：今日文化变异了的切面

首先，文化的传统同构与分隔理念已通过文化的"外部网络"而被超越。今天的生活风格不再止步于民族文化的边界，而是超越了边界，以同样的方式见之于其他文化之中。这些渗透现象归因于移民过程、世界范围的交通与传播体系，以及经济上的相互依赖。

作为这一融合的结果，同样的基本问题与意识状态，在今日文化中的意味已是判然不同。比如，想一想人权讨论、女权主义运动以及生态意识。它们构成了强大的行为要素，皆穿越了文化的边界。

其次，今日文化的普遍特征来说是"混合化"。就每一种单一的文化而言，所有其他文化都已趋向于成为它的内在因素或卫星。这可见之于人口、商业、信息等等层面。举目世界，在大多数国家生活着这个星球上其他一切国度的成员。同样的商品，尽管它们曾经充满了异国情调，正在越来越变得满世界唾手可得。不仅如此，传播技术的全球网络，使一切种类的信息都一模一样地出现在每一个点上。

因此严格来说，不复有绝对外来的东西。一切都在内部或外部的可达范围之内。同样不复有任何绝对自我的东西。真实性变成民间故事，自我性在模仿他者，而土著人本身，早已就是他者的臣民了。[1]

---

① 的确还有自治区域文化的修辞学，但是你仔细观察的话，可以看出在实质上一切都是由超文化厘定或改定。所谓的区域特征如今只是装饰、外表，以及审美条文。当然，这是审美在今天一路风光，畅行其道的原因之一。

## 微观层面:个人的超文化形构

诚如社会的宏观层面,超文化在个人的微观层面上也进展显著。我们中大多数人是通过好几种文化渊源和联系而获得我们的文化定位的。我们是文化混血儿。比如,今天的作家就强调他们不是为"一个"祖国所滋养,而是从不同的有关国家中得到营养,如德国、英国、法国、俄国,以及南美和北美文学等等。对建筑师来说这没有什么不同,他们的文化形构也是超文化的。其后的一代代人,更是如此。美国政治科学家阿米·加特曼强调说,今天"大多数人的身份,不光是西方的知识分子或精英阶层,是由不止一种文化构成的。不仅社会是多元文化的,民众也是多元文化的。"[1]

社会学家自从70年代起就指出,现代生活只能被理解为"通过不同社会世界的一场移民,和一系列可能的特征的成功实现",[2]我们全都拥有"多元的属性和身份",如丹尼尔·贝尔这位后工业社会背后的理论家所言,"横切过去的特征。"[3]

理查德·塞内特谈到建筑时,注意到这一事实:早在30年代,芝加哥社会学家已经认识到这类片断化自我的优势:"一个在想男人/女人的妇女、一个在想富人/穷人的商人、一个在想黑人/白人的牙买加人,都经历了外来的低层次刺激。

---

① 阿米·加特曼:"政治伦理学中文化多元主义的挑战",载《哲学与公共事务》,22(3),1993年,第183页。

② 彼得·伯尔格等:《没有家园的心灵、现代化与意识》,纽约,兰登书屋1973年,第77页。

③ 丹尼尔·贝尔:《道路弯弯:1960－1980年论文及社会学期间》,坎布里奇,Abt图书公司,1980年,第243页。

值得一想。一个片断化的自我是更敏感的。"[1]城市生活特有的这些社会现象，容许一个陌生人融入周围的人群，作为人来尊重他们，又无须像乡村或小社区中那样，非得对他或她的生活故事发生兴趣。这类多元的自我，正是为这样的社会现象提供了更好的先决条件，而这是一元化自我望尘莫及的。

总结迄至今日的超文化的分析：今天的文化决定因素，从社会的宏观层面到个人的微观层面，都已变成超文化的了。每一个意在把握今日现实的文化概念，每一种不希望倒行逆施的文化活动，都必须面对这一超文化的构成。

## 历史中的超文化

顺便说一句，超文化性在历史上并不是面目全新的东西。相反它事实上是种规则，它判然不同于19世纪风靡一时、直至今天依然困扰着我们许多人的含含糊糊的文化同质性。卡尔·楚克迈尔在他的《魔鬼的将军》中，对此有精彩描述：

> 想一想你们的先祖谱系吧，从基督的降生想起。有一位罗马将军，深肤色的那种，紫褐犹如熟透了的橄榄，他在教一位金发姑娘拉丁文。然后一位犹太香料商进入这个家庭，他是一个认真的人，结婚之前归依基督教，奠定了这个家族的天主教传统。然后又来了个希腊医生，或一个凯尔特退伍兵，一个瑞典骑手，一个拿破仑的士兵，一个落魄哥萨克，一个黑森林矿工，一个阿尔萨斯磨

---

[1] 理查德·塞内特：《眼睛的意识：城市设计与社会生活》，纽约，诺顿出版社，1972年，第127页。

> 坊主的流浪儿，一个来自荷兰的胖水手，一个马扎尔人，一个克罗地亚军人，一个越南职员，一个法国演员，一个波希米亚音乐家——他们都住在莱茵河边，吵吵闹闹，酩酊大醉，在那里唱歌，在那里生孩子。还有歌德，他来自同一口锅，以及贝多芬、谷登堡和格吕内瓦尔德，以及，哦，随便什么，就去翻百科全书吧。他们是最棒的，我的天哪！全世界最棒的！可是为什么？因为那里人们混杂融合了。混杂融合就像不同溪谷河流里过来的水，于是，它们汇合成一股汹涌的生机盎然的潮流。[1]

这是一个“民族”的历史生成和构成的现实主义描述。它打破了同质性的神话。

对于熟知欧洲建筑史的建筑师来说，历史的超文化性在无论哪儿都是显而易见的。风格超越了国家和民族的边际，许多建筑师远离乡土创造了他们最优秀的作品。这里的文化是欧洲的文化，形成了贯穿了各个国家的网络。

### 哲学的超文化性：并合和渗透

对今日文化的势在必然的超文化概念提供了最大帮助的哲学家是维特根斯坦。在他后期生涯中，他发展出了一种根本上是突出实用的文化概念，从一开始就摆脱了伦理一致性，摆脱了同质性的无理要求。在维特根斯坦看来，凡有生活实践，就有文化；说得更随便些，凡同人彼此交往，就有文

---

[1] 卡尔·楚克迈尔：“魔鬼的将军”，见《现代戏剧大师》，纽约，兰登书屋，1963年，第911—958页。

化。了解外国的文化，就此而言，比不上实践上同异域精神的相互交往来得重要。这类相互交往总是充裕的机会，因为在不同的生活形式之间，总是至少存在着一些纠葛、交叉和转化。

沿这些线索顺流而下，超文化性概念的目标是一种多元网状、兼收并蓄的文化理解，而不是分隔的，排他的文化理解。这样一种文化和社会的成就，将在于融合而非排除之中。重要的是使用并且发展不同生活形式之间的层层重叠。这意味共同特征的范围可以大大扩展，一种生活形式可以将以前似乎同它毫无联系的东西吸收进来。这样一种扩展和渗透，正表征了今天文化活动的迫切使命。

**补记：科学、理性理论和日常生活问题中的相似变化**

顺便说一句，不光是更晚近的文化理论中的进展，同样在科学、理性理论和日常生活问题领域中的发展，都造就了一种相似的转化，走向思想势所必然的混合形式。它们要求抛弃旧的清楚划分、分隔世界以及线性分析的模式，转向蛛网式的、盘根错节的网状思想形式。故此不同的理性无以像现代社会希望的那样，通过顺从和推行差异，就可无懈可击地被彼此明确界定出来。相反它们由表及里，展示的都是纠葛交错一片混沌。现实中同样如此，我们发现自己面临着越来越多的来自于网络效果的疑难问题。即便问题原本是地域性的，它们的影响却穿越边界，弥漫了全球。不过，这是我们划地为牢的思想旧形式所无以应对的。对于它们来说，这类边界的超越不过是"始料未及的副作用"，你耸一耸肩便可接受下来，因为你根本对它就无能为力。但是显而易见，唯其当你一开

始就分隔开来思考，它才显出是种"副产品"。然而现实的因果之链，并不因为这些心胸狭窄的分隔愿望，就止步不前。所以我们必须放弃分隔式的思考方式，转向经济、生态与一切规划问题的错综复杂的思想形式。

**结论**

如前所述，超文化性愈来愈构成为我们的法统所在。我的观点是，未来的使命只有下定决心，顺应超文化性，才能得到解决。这不但适用于建筑和都市规划领域，同样适用于社会和政治的方方面面，虽然这里我所要讲的，还只是建筑和都市规划。我相信，规划者和建筑师的当务之急，便是来关注这一超文化性的视域，用超文化精神来设计城市和生活空间，而不是再一次倒行逆施，转向陈腐老朽的"自我性"，后者距排斥异端总是不过一步之遥。

## 8.4 超文化性状态中的建筑与都市规划

建筑中的超文化性如何表示或者说建树？描述这个问题，我将首先举譬个别建筑，然后来看城市发展。

### 8.4.1 个别建筑中的超文化性

为便于一般理解，我选择了人所周知的一些建筑。我的第一个例子是波士顿的约翰·汉考克大厦，1966至1976年间为贝聿铭与人合建。它是超文化性建筑的一个典范作品。

贝聿铭造了一栋摩天大楼，这是说，一栋美国式的象征建筑（它甚至是新英格兰最高的摩天大楼），但是它有一个明显的亚洲式斜面。它的平面图是一个长菱形，显示出底面和正面不对称分布的锯齿形，由此令这栋62层的摩天大楼出奇的苗条。这栋让两种文化模式比肩而立的大厦，最初争议蜂起。今天它则是一座丰碑。在夜间我问过一个无家可归的男子，他喜不喜欢这栋楼。他回答说，"它令人神往，所以我喜欢它。"很显然，这栋楼之所以是超文化的，不仅仅是因为如前所述将不同的文化传统联系在一起，同样也有社会意义：它被不同生活形式的成员一致看好——有高贵阶层也有低俗阶层，有专门家也有门外汉。

我的第二个例子结构上完全不同：哈佛大学校园边上的勒·柯布西耶的卡勃特视觉艺术中心，1961至1964年间建成。勒·柯布西耶无意迎合哈佛的标准建筑，完全是在建造他自己的东西；他建成了一座典型的勒·柯布西耶式建筑，可以说，大西洋彼岸一个甚至更激动人心的萨伏沃别墅的样本。这里文化的融合专门体现在总体效果上面，同周围的建筑形成对比。在这个建筑群中，超文化的表述是显而易见的。没有这个古怪的东西，哈佛整个校园要枯燥乏味得多，更少了许多当代意识。

我的反面例子是同一地点詹姆斯·斯特林的建于1986年的亚瑟·萨克勒博物馆，相距不过200米：一座完全采用哈佛标准的建筑，不过加上了一些斯特林的徽记，例如浅绿色的栏杆和通风管道。这里标准化大获全胜，结果却是平平庸庸。超文化性既不见于建筑之中，如贝聿铭；又不见于群体之间，如勒·柯布西耶。今日建筑的好机遇给白白挥霍，超文化性

给忽略了，反之是建筑家留下了他的名片。[1]

我的第四个例子是让·努韦尔的建于1987年的巴黎阿拉伯世界学院。[2] 努韦尔采用的形式可视为高科技设计和阿拉伯装饰合二为一，结果是欧洲与亚洲文化在建筑上两相交合。功能与装饰的结合令人赞叹，可以说，它们融合到了你中有我，我中有你的程度。这方面的典范是正面墙上的方形窗。它们由一个个富有东方色彩的光阑构成，就像照相机的光圈，开盍自如，如此根据白天光线的变化，引入楼内的光是调节有致的。在内部，这一高科技和阿拉伯华丽装饰的结合，其完美程度，其体现的自身价值令人难以置信，叹为观止。总的来说，这栋主要由铝合金建成的高科技建筑，是如此独具匠心地协调在灰色的荫蔽之中，以致于你会自然而然觉得身处在土耳其宫殿里。努韦尔没有将欧洲和阿拉伯简单拼凑在一起，而是发明了可以得到双重阐释的形式。后现代美学经常谈论双重编码，可是鲜有功成。努韦尔成功了。他创造了超文化建筑的范例。

我的最后一个例子依然是贝聿铭：他建于1982至1990年的香港中国银行。在建设时它是香港最高的摩天大楼，矗立在狭狭一长条平地上，底下管道密布。主导它的形式语言是一块块对角斜切面，仿佛将这个三维的形体越来越化解成为二维平面，如此愈是向上，角度愈小。有人在这栋楼中看到

---

① 这之所以值得一提，是因为斯特林两年前（1984年）在斯图加特建成的新国家画廊，是超文化建筑的典范，它在外观上和技术上都结合了不同的建筑源流和社会身份，如希腊主义、古典主义、构成主义、功能主义现代性、大众文化和高科技等，精彩绝伦地展示了一个多样化和超文化社会的形象。

② 学院得到法国政府和19个阿拉伯国家资助，以便在法国公众中促进阿拉伯文化和文明意识。

中国的竹子，节节升高象征着品格的升华。另有人将这建筑看作高科技的摩天楼，以数学的精确，将自身转化为几乎是失去重量的幽灵。当然它是兼而有之。以一种近似于努韦尔的风格，两种文化模式交织得你中有我，我中有你。超文化性得到淋漓尽致的发挥，以致于两种成分委实就是难分难解。顺便说一句，我认为，在今天，一位具有中国背景的建筑师来领导西方现代性走向完美形式，是大有深意的。

## 8.4.2 城市规划

最后，超文化性的视野对城市规划意味着什么呢？

**可渗透性**

对于未来的城市来说，殊有必要引进转化的可能性，以包容含混，保证可渗透性。城市与其是一颗完整的珍珠，不如作为各种网络的一个交汇点。即便在中等城市里，也将不光生活着有意在此"如鱼得水"的人们，同样还有那些只有当城市同时成为一个有效的交流点，才会自如自在的人们。这是说，如果当城市不光是在内部，同样在外部也提供了多种多样的传播机会之时，如交通和电信。并非城市中的每一位居民都非得在这里确认他的全部身份，否则便怏怏不乐。你同样可以在他处拥有你的身份，但是愿意将其中的居留部分——抑或职业或娱乐的部分，留在这里。

**“家园”？**

今天，有人再一次希望把城市表征为“家园”，以反对现代城市的“千篇一律”。这是一个圈套，诸多风险。欧洲传统中，城市好几个世纪一直与自由的内涵联系在一起：“城市空气的自由解放”。[1] 但是，在过去的数十年中，这一看法似乎已经历了变化。甚至早在20世纪初，保守的文化批评家即已常常给城市贴上生疏之地的标签。近年来，作为对国际化所带来的所谓威胁的一种抵抗，人们希望城市能给人以家园和身份的期望，希望它有似一个基地，让人在此扎下深根，稳稳立足下来。

这一想法有可能变成倒退的和陈腐的想法，就是说走向对当代生活的基本抵制。一些人所周知、广为流布的观点，也许会从这一角度受到批判质疑。例如米切利希1965年起反对“我们城市的不好客性”。[2] 米切利希意欲把主人的理想，联系对家园的期望，作为一种重要的观点加以肯定这不是太抱残守缺了吗？进而视之，他的观点不是立足于一种过时的身份理想吗？例如，米切利希针对现代“转瞬即逝的个人存在”，反对个人的多样化和流动化。仿佛多方面的竞争力和流动能力，不是已经成为现代性中追求一种成功主体性的先决条件。仿佛不知恰恰就是超文化的主体，得以多元并举，并且希望、也需要一种相应的外部条件，来应和内在的多元性。比较前面提及的30年代的芝加哥社会学派，米切利希的抗辩的确是

---

① 见约希姆·里特：“城市规模”，载里特：《形而上学与政治：亚里士多德与黑格尔研究》，法兰克福，1977年，第341—354页。

② 米切利希：《我们城市的不好客性》，法兰克福，1965年。

一种徒劳无功的倒行逆施。我并不是说，米切利希最初的发现在它们那个时代就是错误的，但是他开出的方子过去是错误的，现在也是错误的。

不过，在一个由超文化性所界定的语境中，僵化老的样式，意味着社会所期望的身份特征势将无从达成。面对米切利希对好客性和家园感的期待，超文化的主体更看中霍克海默和阿多诺的一句话："家园是脱逃之后的国度"。[1]

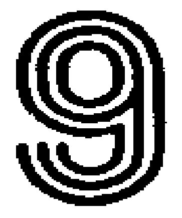
当然，不仅是世界的、而且地方的组成成分也从属于超文化身份。建筑学有责任实现地方特征，并部分地容纳地方特征。但是要达到这一目的，显然不能依靠拧紧文化身份的螺钉，抑或强制推行一种一元论的文化身份。与此相反，我们需要向个性特征的其他比例构成和形式敞开门户。但这并不意味改变城市或者转向电子传媒，来发现多样化的方方面面，反之这一切将见于我们自己城市哪一个点上。城市当然应当有个性，但是它同样应当容纳对其他个性的转变。

不论这一点能否得到保证，我对城市的前景并不担忧。电子城市不可能替代真实的城市。但是横向的城市，这是说，那些容许不同个性特征转化的城市，可以显示出优势，来替代一些以传统方式构成的城市。

当然，依然不乏城市的某些部分，抑或整个城市，其一成不变的，咄咄逼人的个性特征，具有像一座封闭的收容所一样的效果。规划家和建筑师们应当保护我们远离这些地方。他们应当让我们有可能生活在一个开放的收容所里。一个到过维也纳的人说，在她看来，这个城市仿佛像一个开放的收容

[1] 霍克海默与阿多诺：《启蒙辩证法》，纽约，1994年，第78页。

所，因为大多数形形色色，半疯半傻的人等，在那里逍遥自在，四处走动。我希望在将来，我们同样能将此一恭维用到更多的其他城市上去。



# 走向一种听觉文化？

## 9.0 导言

### 9.0.1 听觉文化革命的宏大构想

一个疑虑在游荡：我们迄至今日的主要被视觉所主导的文化，正在转化成为听觉文化；这是我们所期望的，也是势所必然的。不光出于平等对待，在视觉称霸两千多年后，听觉理当得到解放；更况且听的人也是更好的人，这是说，他可以进入某种不同的东西，尊重它而不仅仅是支配它。人类和我们星球的继续存在，只有当我们的文化将来以听觉为基本模式，方有希望。因为在技术化的现代社会中，视觉的一统天下正将我们无从逃避地赶向灾难，对此，唯有听觉与世界那种接受的、交流的，以及符号的关系，才能扶持我们。堕落还是得救，灾难还是拯救——这就是不同选择的图景，人们正试图以它来搭救我们，打开我们的耳朵。

最坚持不懈地呼吁视觉文化向听觉文化转移的，是约阿希姆-恩斯特·贝伦特。他期望听觉文化成为所有问题的解决之道，从关系危机到地球的生态威胁。贝伦特先知式地断定一个听觉时代将要到来："旧有的组织形式是'视觉秩序'，新的形式将是'听觉有机体'。"[1]

贝伦特并不孤单，海德格尔作为哲学家，罗森斯托克-休塞作为社会学家，都早就呼吁过我们的文化从视觉向听觉转化。在当代，法国哲学带着极大兴趣关注文本的听觉因素：人们倾听言语的语调，留意字母的节奏，转向"闻所未闻"的东西。尼采抱怨德国人因为缺少第三只耳朵，风格糟糕，很不幸德国作家并不"高声阅读，不为耳朵而为眼睛"，甚至写作的时候，是"把耳朵锁在了抽屉里"。[2]这在我们的周边国家，却未必是这样。与此同时，德国作家如坎珀和斯罗特迪克，也在讲述视觉时代的终结，以及一个新的"听觉的悄悄流行"和一种"接纳的形而上学"，它们都是对现代性的批判。[3]对北美作家像马歇尔·麦克卢汉等人来说，从视觉文化到听觉文化的转移早就发生无误了。

对这类听觉文化的举荐听起来完全是异口同声，一派光明的。听觉文化将加深我们对他人和自然的关怀；它将推动学习，而不是纯粹颁布法令；融会贯通、网络状的思想形式是我们未来所需要的，它距听觉文化从一开始就较传统的逻辑切入要接近得多。它整个儿就是充满理解、含蓄、共生、接纳、开放、宽容——以及贝伦特所能推出的其他一切好听的属性。[4]

---

① 贝伦特：《第三只耳朵：论听世界》，莱因贝克，1985年，第283页。

② 尼采：《超越善恶》，纽约，1966年，第182—183页。

③ 参见坎珀等编：《感觉的消退》，法兰克福，1984年，第112页。

④ 贝伦特：《第三只耳朵：论听世界》，莱因贝克，1985年，第59页。

## 9.0.2 关注

但这一切是不是也有理由引起我们的关注，甚至怀疑？正是当人们能够倾听的时候，是不是在对听觉的呼吁声中，也听到了与逆来顺受的一种致命联系？对听觉异口同声的赞歌，与对服从和依顺的致命辩护，果真就相距这么远吗？

没有人会赞成顺从，没有人愿意轻率放弃启蒙运动的成果，它的目标恰恰就是终止逆来顺受。因此，我们需要区分的标准来仔细勘定某些边界，超过了它们，听觉就不再被遵从。听觉并不是一切。诚如曾经证明的那样，需要注意的是：批判现代性并不意味盲目宣告一个后现代听觉时代的到来，因为它反过来可以证明是一个逆来顺受的前现代时代。

下面我将试图来做这些区分。除此之外，我还想来谈一谈这个话题的分界条件，论述一些同样需要听觉加以对付的偏见。此外，也有必要来审视视觉的一统天下如何存在于我们的传统之中，以及我们有什么理由，来质疑这一视觉居先文化，而求听觉的平等地位。

## 9.0.3 “听觉文化”

谈论“听觉文化”，可以从两个方面理解。它可以有一种宏大的、咄咄逼人的、形而上学地包罗万象的意义，就是说，目标在于彻底调整我们的文化，以听觉作为我们在世界中自我规范和行为的新的基础模式。或者它可以有一个比较窄小

的、比较谦虚的，但是同样更为实用的意义。所以它的目标首先也最主要指向听觉领域本身的培育，即我们文明的声音领域的培育。因此，一方面是人们要把听觉作为文化调整的媒介，确确实实要把它当作一个新文化中的主导意义；另一方面则是人们把自己限制在现存的文化内。后者对于一个事实上剥夺听觉权利、听觉衰退的文明来说，同样是足够重要的。

我们感官的重要性，总是超出它们自身的狭窄领域。如果说传统是视觉形象的一统天下，那么，这并不意味着来自视觉的信息是一切事物的定夺标准。不如说这是视觉的类型学被刻写进了我们的认知、我们的行为形式，我们的整个科学技术文明。例如，后者有如视觉，根本上就是不容置疑的。同样，在另一方面，高扬听觉并不意味未来人们只消使用耳朵。相反它是指世界在微观物理上早已是由振荡组成，指某种隐藏的声学被刻写进我们的思想和逻辑之中，指我们对他人和世界的行为在总体上更应当专心致志、兼收并蓄。视觉和听觉的纯粹感性意义总是伴随着意味深长的意义。

因此，不光是宏大的听觉革命光芒将要洞穿我们整个文化领域，同样一种更为谦和的听觉革命，已经有了作为。比如柏拉图——诚如众所周知，绝不是感官的好朋友——却是异常清楚意识到这一事实：引入新的音乐形式势必改变公共生活的形式和国家法律。[1] 我们人类如何应付我们的感觉影响到我们其余的自我存在以及我们作为整体的世俗行为。

---

① 柏拉图：《理想国》，424c。

### 9.0.4 我的意图

我想更详细地谈论三个方面的问题：一、西方传统和西方的今日事实上是由视觉至上所决定的吗？何以它变得疑云密布，反之听觉显示了新的希望？二、视觉和听觉的类型学差异在哪里？传统视觉优先的动机是什么？听觉文化如何不同于视觉文化？三、我们有什么充分理由来论证向一种听觉文化的转变，说真的，来将它法理化？这类听觉文化的要求和标准又是什么？

雨果·库克尔豪斯，这位可敬的老人，一心要为我们的感觉恢复名誉，他曾经抱怨说，人们受到文明和技术的有缺陷的听觉形式的影响，因此，缺少"为自身辩护的论据"，除了"求诸情感"，一事无成。不过，仅仅求诸情感的话，当人们面对政治决策者和习俗制度的时候，就无法有效应对了。[1] 我想尝试就被库克尔豪斯如此误解的这一类问题，提供若干说明。

## 9.1 传统的视觉至上以及当代对它的质疑

### 9.1.1 视觉至上：从希腊人到今天

最初，西方文化根本就不是一种视觉文化，而是一种听觉文化。但它首先得变成视觉文化。希腊社会起初是为听觉所主导

1 库克尔豪斯和甲告：展开感觉，法兰克福，1982年，第126页。

的。埃贡·弗雷德尔指出："希腊人对语音力量的依赖性和敏感性……差不多到了病态的地步。"①弗雷德尔是从尼采那里得到这个观点的，而尼采从音乐的精神之中，引出了古典希腊文化的核心发明：悲剧。在荷马笔下的贵族群里，听觉是头等重要的。

视觉的优先地位最初出现在公元前5世纪初叶，进而言之，它主要集中在哲学、科学和艺术领域。故而赫拉克里特宣称，眼睛"较之耳朵是更为精确的见证人"。他甚至称毕达哥拉斯是"骗子魁首"。② 毕达哥拉斯是天体和谐理论家，今天对听觉文化的许多辩护，皆源于他。赫拉克里特的以上看法标志着听觉领先已经在向视觉领先转移。

到了柏拉图的时代，已完全盛行视觉模式。存在的基本决定因素自此被称做"理念"，即是说，它们通过语词变成了视觉的对象。如今人类的最高功绩变成了理论，即对这些理念的观照；人类的道路是从洞穴剪影的黑暗，通过长久的实践，最终到达光明之源太阳，那纯粹之善的象征。因此，这道路自始至终是视觉主导的。宇宙的真理系通过视觉的语法来追索，而不是通过听觉的结构。视觉至上就这样为可见的将来奠定了基础，它将支配新柏拉图主义和中世纪光的形而上学，一如它之支配启蒙的现代和现代人对光的热情一样。

唯有在一则逸闻中我们注意到一种怀疑，怀疑视觉的真理究竟是不是真理的全部。苏格拉底在他死前数个小时，给他的学生讲了时常教他音乐的一个梦。但是他总是将这音乐理解为哲学化，盖唯其如此，才是最好的音乐。但是，现在面对死亡，他怀疑起这梦里教授的，是不是就是通常意义上的音乐。故而苏

---

① 弗雷德尔：《希腊文化史》，慕尼黑，1966年，第138页。

② 赫拉克里特：《残片》，残片101a，81a。即使如此，赫拉克里特本人不时在使用音乐的隐喻，这特别见于他对宇宙的描述。

格拉底最后给音乐之神阿波罗写了一支序曲,并且把伊索的若干寓言谱成了曲。尼采是"怀疑大师",赫拉克里特、柏拉图和苏格拉底两千余年后,一些哲学家开始怀疑视觉的形而上学,反之试图让听觉来再次主导他们的思想,尼采就是这些人的先驱。尼采在这逸闻中读到一种拙劣意识,那是一切视觉的迷信者难能幸免的。[1] 他们确实发现了真理,但是为此真理他们抛弃了彼真理,错误地认为他们的真理就是真理的全部。

但是在历史上,如前所述,流行不衰的是视觉至上。亚里士多德的《形而上学》以颂扬视觉开篇,并且以它为每一种洞见、每一种认知的范式所在。新柏拉图主义和中世纪光的形而上学是单纯的视觉本体论。基督教的形而上学具举以视觉隐喻来阐释神言,当然圣人们也都有了一个漂亮的视觉形象。在后人所谓的"黑暗世纪"的末叶,视觉的优势愈发突出。达·芬奇称视觉为神圣,以它为世界基本真理的知觉。启蒙运动将光和可见性的隐喻推向极致。现代性依然不知有什么较透明更高的价值。

诚如众所周知的那样,视觉至上同样渗入了我们日常生活中数不胜数的细节。[2] 倘若某人只听到声音,他就被送进收

---

① 尼采:《悲剧的诞生》,爱丁堡,福尔斯出版社,1909年,第[illegible]页。

② 一旦你在我们文化对听觉的全面排斥中,开始看出向视觉一面倒的种种特权,你便发现这个醒目事实上是无所不在。比方说,你打开一本书,佐尔格·格律特的《建筑美学:建筑知觉导论》(斯图加特,1987年),你便发现许多章节谈论的都是文化与风格、审美化与美、环境与方位、空间与形式、时间与路径、光与色彩、部分与总和。单独听觉显而易见无以构成这个总和的部分。处处讨论的都是视觉。甚至当你最后来到"和谐"一章,读到的依然只是视觉的和谐,即和谐有序的建筑比例。这可由历史得到解释:因为毕达哥拉斯学派的音乐关系组成了感知的内在逻辑。文艺复兴将这一看法引申到建筑。诚如希腊神话总结赋予音乐将石头拼成建筑物的力量,如据说俄耳甫斯弹琴建起一座市场,安菲翁弹琴建起第比斯城墙,早期19世纪思想家将建筑理解为"凝固的音乐"。

容所；但是倘若他有先见之明，他便被当作先驱，甚至先知。“知道”一词在词源学上是“看见”的同义语。我们大多数其他表达认知的词汇：洞见、证据、理念、理论、反思等等，都是凭视觉裁定。我们的政治修辞和我们的私下期望同样是为视觉所主导：我们期待开放性，希望看穿某人的灵魂。

当然科学事实上已被这种视觉至上所迷惑，而且这位视觉暴君，在这里的形式是更要尖锐一些。[1] 这一点说来就话长了。穆雷·沙弗数年前指出，科学家们根据视觉外观的类型来处理和分析甚至是听觉现象——听觉对于他们来说成了眼睛而不是耳朵的事务。[2]

---

[1] 厄文·斯特劳斯的开拓性著作《论感官的意义》（柏林，1956年）就视觉和听觉的类型学差异提供了精辟的分析，索引中理所当然有“视觉”的条目，但是没有“听觉”的条目。甚至更晚近一些，当传统的知觉观念从根本上遭到了批判，一种改头换面的视觉至上依然可以丝毫无损。事实上它甚至可以将它的优势稳固建立在新的基础之上。这方面的例子是梅洛－庞蒂。虽然他向我们指出，对于我们的存在与思想，知觉的功绩是头等重要的，表明如何因为我们是肉体的、感性的存在，世界被赐予我们，但即便有所有这些修正，他仍使根深蒂固的视觉至上未受损伤。1945年的《知觉现象学》索引中已经包含了“视觉”，但是全无“听觉”、“音调”、“声音”和“耳朵”之类。在后来的文本《眼睛与精神》（巴黎，1964年）中，梅洛－庞蒂追随保罗·瓦莱里，称画家带来了他的身体，但是这一身体对于梅洛－庞蒂来说依然只是意味视觉。智慧总是与眼睛作伴，这最古老的、最传统的纽带仍然未被触及。梅洛－庞蒂的后期哲学只关注可见的与不可见的关系，这似乎为超越视觉至上提供了一个机会。但是他依然只关注视觉能力的超越，而不是去超越西方的偏见，这偏见认为一切重要的关系都应当在视觉的语境中来应对。超越可见的只是导向不可见的，而不是导向可闻的或不可闻的。

[2] 沙弗：《声音与喧嚣：听觉文化史》，法兰克福，1988年，167页。

## 9.1.2 视觉至上的批判:求诸听觉

### 日常生活的理由

但是近几十年来,视觉至上已经成为众矢之的。日常生活的发展与此大有关系。因为虽然视觉在我们日常生活的世界里继续扩张,为广告、电视和录像所形构,但假如就这个图像世界的操纵意图、电子形象操纵的可能性,以及向高度非物质性技术的转移来看,视觉主导文化依然是同时相伴着对可见世界的信任的幻灭。

### 哲学的批判

哲学亦然,这门在传统上肯定视觉至上的学科却在20世纪锲而不舍地批判视觉的一统天下。[①] 这一世纪上半叶最重要的两位思想家,海德格尔和维特根斯坦,认为视觉居先是西方思想史上的头号伪饰,并反其道而行之,对准听觉的因素。如此海德格尔看柏拉图的视觉转向,整个儿就是西方哲学的堕落。通过这一转向,存在(Seinde)将从根本上成为确证(Feststellen)和生产(Herstellung)的一个对象。既然转向视觉,西方的理性化传统便开始将存在看成可予测度的东

① 浪漫主义与偏爱光和视觉的启蒙运动恰恰相反,它已经转向了黑夜和听觉。对赫尔德来说,听觉高于视觉,对于施莱格尔来说,听觉的意义是"最高尚的意义"。由此而下,听觉甚至可以发展成为哲学活动的某种模式。因此尼采说哲学家追求"让世界所有的音调在他体内鸣响,并将这全部声音用概念外化表现出来"。同样,从施莱尔马赫到加达默尔的阐释学传统,也倡导"听觉优于视觉"。

西，以致在现代技术中登峰造极，存在不过就是可随手携带的一件东西或产品，可以肢解来作度量。针对这一情势，海德格尔申求转向听觉、闻讯（Vernehmen），以及同事物的联系。维特根斯坦用意义的使用理论替代了传统朝向意识模式的意义理论，以理论为某种精神视野的对象。在维特根斯坦看来，我们的表达，其意义在于这些表达的用法，而这与交流、因而也是听觉的社会形式，是密不可分的。

哲学从意识向交流的范式转移，就像近数十年来在欧洲和美国各色思想学派中发生的那样，意味着每一个个案中，传统的视觉偏爱正在转向一个新的听觉重心。

### "圆形监狱"和监视社会

所有这一切关涉的不是哲学的文字游戏，而是事关文化上有效影响的批判，这一点米歇尔·福柯看得清楚。他阐述了视觉在怎样的程度上支配着现代性的制度和建筑，以及解放的策略如何变成了监视和纪律方案。

最引人注目的例子是杰里米·边沁于 1787 年提出的"圆形监狱"，即惩罚制度的典型范式。[1] 围着中央一个塔楼，囚室布成一圈。由于它们不同于早期的地牢，从外部充分采光，故中央只消一个观察哨，便足以将所有犯人尽收眼底，囚室中的一举一动，都有影踪可以追寻。这类圆形监狱是完美的监视建筑。视觉与世界的关系，在此得到了淋漓尽致的显现：中央的一个眼睛，是一切形相的主人。不仅如此，令人深思的还有光，这启蒙的崇高象征，在这里的功能不是自由的媒介，而成为一个陷阱，一种监

---

[1] 福柯：《规训与惩罚：监狱的诞生》，伦敦，企鹅丛书，1979 年，第 200 页。

视的手段。光线愈亮，可见性和透明性愈强，就监视、控制和监管愈多。这便是边沁对可见性辩证法的天才开拓。对于福柯来说，它成了"启蒙辩证法"的头号范例。视觉至上和监视社会携手并进。倘若你知道你是持久暴露在光天化日之下，那么马上你就开始控制自己——到头来甚至那个岗哨都嫌多余，相反我们约束我们自己，彻底透明的社会变成彻底监视的社会。

## 那喀索斯与厄科

一旦你体悟了这一类关系，你大吃一惊，发现它们充斥着数不胜数的古老文献。视觉的辩证法，说真的，它的致命性，早在神话中即已向我们的文化宣示。例如那喀索斯的故事。当那喀索斯的母亲问睿智的提瑞西阿斯他的儿子能否享有长寿，提瑞西阿斯回答说："倘若他享有，他自己也不知道。"[1] 我们知道这个故事的结局：那喀索斯因为爱他自己的镜像而死，这导致他对其他的一切都漠不关心。但这仅仅是故事的一半。要紧的是这一半众所周知，那一半却是无人问津。因为那喀索斯唯有当他鄙视小仙女厄科，那纯粹语音的神秘化身，不愿意来"听"，才成为那要命的视觉幻想的牺牲品。故此神话借那喀索斯的故事向我们表明了视觉特权和听觉遭贬的双重形象，以及它的致命结果。它向西方宣示了视觉的致命性，因为它只要看，而盲目对待听。

## 希腊与犹太文化

偶尔，西方也熟知一种高档的听觉文化，这不光是受惠于它随后阴云密布的早期岁月，而且也因为它与犹太文化的交

---

[1] 奥维德：《变形记》，III 318。

汇。犹太文化可理解为一种听觉的文化。雅各·托布斯，作为拉比和西方哲学家，对两种文化都有造诣，写道："如果希腊可称为'世界的眼睛'，那么也许就可以说，以色列是'世界的耳朵'。"[1]今日对听觉文化的辩护，许多都是出自犹太本原的知识分子。传统的视觉至上文化，多半包含了对犹太文化的一种抵制成分，反之和解的机遇或许在于转向听觉文化。

## 谨慎的理由

尽管我们有所有这些充足的理由，告别视觉至上来呼吁一种听觉文化，防止反过来作一面倒的归顺，亦殊有必要。转向听觉文化，我们总是联想到一些希望，希望把主体一客体的思想方法，把自我主体化与他人这对孪生兄弟抛诸脑后，而追求达成参预的结构，追求共生，追求人类和世界的生态整合。但是，这里难道不是同样需要一种辩证思考吗？视觉的文化同样也是满怀希望，兴高采烈起步的，到头来才专制霸道，危在旦夕。是否类似的命运也在等待着听觉文化呢？

顺从的危险前面已经讲过。它并非就是远在天边。比如，海德格尔呼吁倾听存在(Sein)，到后来险象环生地同号召聆听"领袖"紧靠在一起。另一方面，倍遭赞扬的听觉旌扬至少也是多有矛盾，因为根据此一理论，真正的理性必须是一种讯问的、即听觉的理性，判然不同于老谋深算的理性。"讯问"固然可以包含倾听的意思，可是警察和法庭同样也会讯问——逼迫你作答，这类窘境同人欲抛诸脑后的那一强制和算计的理性，如出一辙。倘若听觉的倡导人对这一类矛盾听而不闻，委实是令人担忧的。

---

[1] 雅各·托布斯：《西方转世论》，波恩，1947年，第15页。

## 9.2 看与听的类型学差异

在这第二部分，我想列出视觉世界和听觉世界的一些差异，以便能够解释传统视觉特权的动机，同时也好理解朝向听觉的主题转移。

### 9.2.1 持续一消失

明白视觉主要指涉空间现象，听觉主要指涉时间现象，这固不足道。人们环顾四周意味去看感知相对持久的空间和形体资料，但是人们倾听，则意味着去感知瞬时便消失无踪的声音。

这一差异具有意味深长的结果。不妨想一想，假如口说的话不是消失远去，而是像可见的事物一样，存留下来，说话便将不复成为可能。因为下面所有的言辞，都会被先时持久存在的言语吸收进去。这表明视觉和听觉现象的差异，是多么举足轻重。

可见和可闻，其存在的模式有根本不同。可见的东西在时间中持续存在，可闻的声音却在时间中消失。视觉关注持续的、持久的存在，相反听觉关注飞掠的、转瞬即逝的、偶然事件式的存在。[1] 因此核查、控制和把握属于视觉，听觉则要求

---

① 黑格尔用一种思辨性的阐释分辨了声调的现象特征。对他来说，听觉是较视觉远为聪慧的感官。这是因为听觉包含了对外在性的一种双重否定，因而代表开始转向内在性，转向主体性。因为首先，为了给出一个声音，对象必须自身振动（第一个否定），其次，声音既出，声调就消失，作为外在的事物不复存在（第二个否定）。就像思想，它只能通过主体性的媒介，在内心流连。故而在听觉领域，是发生了从物质到理智的转向。（黑格尔：《美学》，牛津，1975 年，第 889 页。）

专心致志，意识到对象转瞬即逝，并且向事件的进程开放。视觉属于存在的本体论；听觉则属于产生于事件的生活。这便是何以视觉也亲近认知和科学，反之，听觉则亲近信仰和宗教的原因。

顺便说一句，通过这一类分辨，否则便混沌难解的一些差异，也开始显出意义。比方这一事实：较之听觉的环境污染，我们对视觉环境污染采取的措施要深入得多。视觉毕竟是持之以恒的，而听觉则是短暂的，后者在直接意义上来说，代表了某种正在消失的事。除此之外，我们与现实、与行为的全部关系，都是视觉地、客观地转达的。听觉的伤害唯其超过了痛苦阈，引得我们义愤填膺之时，我们才对此作出反应。

## 9.2.2 距离——专注

听觉和视觉都是范围很广的感觉，但是事实上形成距离的是视觉。视觉将事物保持在一定距离之外，让它们各就其位。它自始至终就是客观化的感觉。在视觉中，世界凝结成了对象。每看一眼都有一种美杜沙的意味：它凝固对象，将它们化为石头。它与听觉完全不同。听觉没有将世界化解为距离，相反是接纳它。如果说视觉是距离的感官，那么听觉就是结盟的感官。

由此出发，当可理解视觉何以能够成为最出色的认知感觉。它支配世界、把握世界，把世界放在距离之外。不仅如此，它的数据总是可以审核、可以进一步核查。因为，由于它的对象是持久存在的，它就可以再次、或者第三次来光顾它们。听觉则做不到这一点。再听一遍等于白听，声音已经消

失，时刻已经过去，机不再来。

## 9.2.3 不动声色—被动性

在情感上，视觉受对象的影响是最小的。传统总是把视觉当作我们最高尚的感官，如此相伴着视觉的普遍性，视觉还具有不动声色的特征。在观看中，我们肉体上所受的感染是最微小的。[①] 观看的时候，我们是世界的主人。

另一方面，听却没有同世界隔开距离，而且承认世界。"语音的穿透力没有距离"[②]。这类穿透性、脆弱性和暴露性，正是听觉的特征。我们有眼睑，没有耳睑。听的时候我们一无防护。听觉是最被动的一个感官，我们无以脱逃喧嚣吵闹。这便是我们何以格外需要保护听觉的原因。

## 9.2.4 个性—社会

视觉是个性的感官，听觉是社会的感官。视觉作为高高在上观察世界的感官，其证据多不胜数，从古代对理论的颂扬到列奥纳多·达·芬奇笔下那天神般高屋建瓴的视觉的人，再到独自举目观赏的欣喜。视觉在上帝创世的第六天尽头，总是有一种居高临下的优越感，伴有这一景象参与者的孤独和自足。

听觉则不同，它联系着民众，联系着我们的社会存在。我

---

① 见康德：《实践观点的人类学》(1798年)，A 50。

② 赫尔姆斯·普莱斯纳：《感官人类学》，见普莱斯纳：《全集》，法兰克福，第3卷，第344页。

们必须去听，然后才能接纳语言，才能自己言说。就此而言，听觉当然同样相吻于传统中的认知。如果说视觉看来是人类最高尚的感官，那么听觉——从亚里士多德到康德再到今天——就被认为是我们无可替代的感官。但是这一认识有欺骗性。因为被估价的不是如其本然的听觉，而是听觉的卑屈功能。被听到的东西中真正听觉或声响内涵的消失，事实上便是这一认识的先决条件。语言交际的要害不在于听到语音或者声音，而纯粹是通过听觉信号的"手段"，来接受语言意义。[①] 听觉退隐在它卑屈的语言功能后面。像这类语音要素绝对意味着无，这一点事实上同它们的传达功能是毫不相干的。

## 9.3 听觉文化—反对听觉野蛮主义

### 9.3.1 出发点

今天对听觉文化的思考，出发点即是听觉那特定的无保护性，以及聆听一种视觉形构的文化时，它结构上的那种散漫粗疏的状态。如其本然的听觉，它的敏锐性原本是可敬的，生理学家告诉我们，它是最敏感的感官。可是在对听觉漠不关心的周边环境里，它的优势变成了吵吵嚷嚷的劣势。本来可以是值得祝福的东西，带来的却是牺牲和痛苦，叫我们难受

---

① 赫德尔是一个例外。据他观之，听不单纯是交际的一个必要媒介，而是先于交际构成了如其本然的语言活动。

不堪。这一主要发端于环境听觉的现象，是我们必须加以反对的。

## 9.3.2 视觉与听觉的平等

在视觉主导的文化中，单是要求听觉的平等权利，便代表了一种巨大的挑战和重估。在正统视觉至上者看来，这差不多是无稽之谈，谁愿意处处绝对固守视觉至上？进一步说，就关注的是视觉一面倒的失衡而言，有时候也不妨将天平偏向听觉。这局面有点像妇女解放的过程，在那里要求平等的权利，似乎同样首先得是一种一边倒的挑战，而且事实上时不时在作一面倒的斗争。但是在总体上看，这种关注不可能是听觉至上，相反它仅仅是针对传统上视觉过度膨胀的一个反策略，如此来达成一种两相平衡。

赫克托·柏辽兹独尊音乐的城市构想，因此不能成为范式。他给一个位于哈兹山中的小城命名为尤福尼亚（Euphonia），即"和谐"，这座城市的一万两千名居民不务他业，一心致力于音乐的完美。[1] 关于这一类一面倒的构想，尼采曾经用过一个"颠倒的残废"的意象。通常意义上，残废指的是那些欠缺某一方面，其他方面则完好无缺的人。尼采所说的颠倒的残废则是指某人"一切都太少，一样东西却太多"。比方说，它们构成了独独一只特别大的眼睛，或者一只巨大的耳朵。尼采讲到查拉图斯特拉某一天遇到一只"像人一般高大"的耳朵。细细审查之下，他发现：

---

[1] 柏辽兹：《尤福尼亚，或音乐城》，巴黎，1852年。

> 在耳朵下面蠕动着可怜的小东西，干瘦干瘦的。说真的，这巨大的耳朵长在一个瘦小的茎干上面，可是，这茎干是一个人！借用放大镜，人们甚至可以认出一张小小的、充满妒意的脸来。人们还能发现，一个空洞的、小小的灵魂在茎干上摇摇摆摆。人们告诉我……这大耳朵不单纯是一个人，而是一个伟人，一个天才。但是我……恪守着我的信念：他是一个倒残废，一切都太少，唯独一样东西太多！[1]

所以没有人会来恭维这类颠倒的一面倒。我们需要视觉的和听觉的人，当然也没有忘记其他感官。

## 9.3.3 对标准的反思

如果说努力的方向如此已经清楚了——这是一个重新估价听觉的问题，排除鼓吹听觉至上的误解——那么剩下来的事情，就是来命名平等权利下听觉文化的要求和标准了。

**理想的主张？**

这样做的时候，人们不应当从某种错误的先决条件出发，以为从今以后，一个声音的理想公共世界就要被创造出来，仿佛我们可以大显身手，尽可以异想天开，而且马上把它付诸实现。情况并不是这样。初一听来或许矛盾，这一类明显是理想化的前景，其解决办法较之实际问题要远为困难得多。不过，人们应当明白这一方面的理由，只要你能够确信到处会碰

---

[1] 尼采：《查拉图斯特拉如是说》，伦敦，1961年，第160页。

到这类宏伟构想的话

现代社会是高度差异化的，期望、主张以及趣味流派各不相同，这既已顺理成章，也是现代社会的构成所在。[1] 这一点不能简单置之不顾。不仅如此，这些要求的多元性还进一步被接受的差异所强化。对某人来说是和谐的东西，换一个人可以是不和谐的表征。诚如马克斯·诺依豪斯所言，一个人的音乐，另一个人的广播。

期望的这一差数，不是求助听谐的人类学基石就可以避免的，就像在听觉的问题上有人所认为那样。对于这一点，我们的文化形构和差异是太强大，是过度合法了。比方说，不和谐既然得到解放，在一些人看来，和谐事实上就受到了伤害。

不论人们想要提出什么普遍的规范，不论是高层次的天体的和谐，还是低层次的生理的和谐，作为一种普遍范式它总是难免彻底流产。在今天的世界里，没有据此听觉世界可以得到理想和普遍建构的单一标准。根据某种单一的范式来营构公共的声音世界，其模式最初一出台时，在一些人眼中固然是新鲜十分，可是很快它就证明自己是一个集团、一种趣味的独裁，也是一种声响意识形态对另一个耳朵的独裁。

## 调节？

当然反过来看，直截了当地接受事实上的如其本身的声音世界，同样也不是解决办法。然而，有一种处心积虑的过程似乎在教导我们，并向我们推荐这种接受，虽然我在犹豫要不要说出这一点。我在思考前卫音乐的发展。

---

[1] 见拙作《我们的后现代的现代》，魏恩海姆，1987年。

在视觉领域中，未来主义者赞扬技术结构的美和速度，比如赛车。[①] 他们的趣味并不孤单。近年来的设计从总体上说，是从技术发明中吸取灵感的。勒·柯布西耶宣称："我们以轮船、飞机和汽车的名义，来伸张健康、逻辑、勇敢、和谐与完美的权利。"[②] 与此相似，音乐界的前卫派认为技术创新、甚至彻头彻尾的噪音制造者具有样板功能。如此1913年路易基·卢索罗在他的宣言《噪音的艺术》中赞扬了这一事实：今天城市中的噪音战胜了人类的感觉，在这之前，他向我们推荐了一些新的听觉快感，它们是机器杂乱无章的吵闹声、电锯粗厉的噪音，以及钢铁厂、发电厂以及地铁构成的交响乐。约翰·凯奇最终宣称，所有的声音都是平等的。

这些音乐前卫派的倡导，登峰造极到接受声音和噪音。[③] 这一点可说的实在太多。这里我只想把话题限制在一个方面。也许在这些倾向中，我们看到了许多处心积虑的努力，试图再一次让我们来适应一个听觉上叫人忍无可忍的世界，使它比较容易承受一些，反之也使我们更有能力来生活在它们中间。比方说牢记这句名言"如果你的世界的音乐不适合你，那么改变你的感官和评价，你便发现它畅行无阻，教益非浅。"

当然，艺术总是在改变我们的接受官能和接受形式。这在我们的日常生活中屡见不鲜。不过，在以上例子中，它似已

① "我们宣布：一种美的新形式已在给世界增光添彩。一辆赛车装饰着条条毒蛇般巨大的管子，如雷般呼呼喘息……"（马里纳蒂：《未来主义的基础与显现》，1909年，转引自赫歇尔等编：《现代艺术理论：艺术家与批评家手册》，伯克利，1968年，第286页。）

② 柯布西耶：《走向一种新建筑》，牛津，巴特沃斯出版社，1987年，第19页。

③ 赫尔姆斯·普莱斯纳对此的判断殊为严厉：音乐的现代性"在审美自杀面前"是不会怯步的。（普莱斯纳：《感官人类学》，第350页。）

不再是有关艺术发展的问题，而仅仅依然关涉到文明的调节。对此应作如何估价？我恐怕这不单单是调节，而是我们所需之调节的过分调节，更糟的是（但这在我们的文化中并不罕见），认同反面——与正在毁灭我们的东西沆瀣一气。

不管怎么说，我可以肯定的是，这些前卫派的实验无以作为人类听觉设计的指导方针，无以成为一种听觉环境伦理学的指导方针。光是医学的种种发现就反驳了此种立场。这类前卫策略只具有补充的意义，因为我们自然总是必须考虑到这一可能性，即我们憎恶的东西是立足于陈腐的动机，而这些动机是理当抛诸脑后的。

**实用的视野**

但是，我们的使命不在于开辟理想的境界，也不在于保留恶劣的环境原封不动，而是在于改进一个正在受到戕害的环境。这方面的标准方案相对简单一些。确认什么是最好的总是困难重重，但是当我们面临一种可悲的境地，就像今天我们身处其中的那样，说一说哪些东西更好，则是可以为之的。这样做无需绝对措施，亦无需大一统的模式；做这样的事，令人信服的视野就足够了。

## 9.4.4 指导方针

**化解与差异性**

在与日俱增的公共噪音中，我们首先需要的当然是一种化解。不必要的噪音应当加以避免。这里首先涉及到的是

声音的控制利用。在听觉环境污染的标题之下，我在考虑百货商店里的广播喇叭以及机场里的催眠曲。

其次，其余不可避免的噪音应当被有意识地改善。在这里，第一种手段便是差异性。舍此还有其他什么好办法吗？我们先来看公共领域。在这里环境的听觉和工业设计应当遵循一种预期的标准，而不是一味追求奇妙和高雅。当代音乐的魅力可以是一种范式，但它是一种错误的范式。希望人们不会误解我：我喜欢这类音乐，但是它是日常生活的变数，而不是日常生活的标准。当然我们的感官里包含了一种对现存的东西和标准化的东西的超越，也许它格外表现在听觉方面。但是这超越不是工业的目标，它是艺术的目的。相反工业将声音加诸我们，那是石木我们所有的人不得不听的，既然如此，工业就应当提供给我们良好的标准声音。

公共空间和私人空间的区分于此至为重要。个别使用的声音当然可以被弄得有声有色，这里工业可以把握机会寻求多样化。我多少有点怀疑，电动剃须刀会不会给我们演奏。不过为什么它的声音不能有意识设计成嘎嘎嘎一种模式，温柔舒缓的另一种模式，嗡嗡嗡或者流动不居的第三种模式？这里的社会兼容性，则可在家庭圈子内交由电子过程处理。

但是对于影响到公共领域的声音，我们应当严格避免刺激感官的噪音，对于无法避免的噪音，则应当根据无害原则来加以设计。因此，与其要少数人迷恋之至的声音，不如要每一个人多少有些喜爱的声音。粗厉之音应予避免，诚如纯粹的单调应予避免一样。

公共领域中适用的是一致性原则。一个人的自由不应当

妨碍另一个人的自由，就像康德所说的那样。[1] 翻译成听觉语汇的话，便是一个人的听的自由，不应当阻碍另一个人的听的自由。在感觉的层面上，民主已经是一个要被考虑的因素了。

基本规则如下：避免不必要的声音，用心设计必要的声音。对此我不想把目标定在消灭噪音上面，而是去消灭可予避免的噪音。我们不必担心绝对的安静会接踵而至，那是肯定要叫我们惊恐不安的。[2] 绝对的安静并不存在，我们不会在今人的现实中体验到它。

## 安静地带

最后一点对我特别重要：我们的感觉同样需要安静地带作为对它们自然好奇心的一个补充。故此听觉的俭约，不论它能否达成，都是必要的也是有益的。说实在的，视觉方面我们同样生活在一个显然是高度刺激、好走极端的时代。近年来的审美化趋势，对于我们的存在和我们的产品世界，很难说放过了哪一个角落。就像视觉的这一过度刺激需要化解一样，人们也不能要求听觉来一统天下，规范一切。面对来势汹汹的视觉审美化，不应当强求一种大一统的听觉风格来作为补充，或示为平等的证据！听觉的改进必须考虑听觉对于保护的需要。化解刺激，创造一些自身不发声、外来声响亦微乎其微的区域，实有必要。在感官蒙受的轰炸之中，我们需要

---

① 康德将民法的目的界定为"每个人的自由，他的幸福自身，不论以何种方式显现，只要不妨碍他人同样合法的自由。"（康德：《书信集》，汉堡，1986年，第368页。）

② 帕斯卡谈到过面对无限空间之永恒寂静时人的惊恐："无限空间的永恒寂静让我惊恐不已。"（帕斯卡：《思想录》，见《全集》，巴黎，1963年，第528页。）

一些间歇地带，需要有明确的停顿和安宁。博托·斯特劳斯曾经这样形容作家，称他们"在交流的中间……担当起……被中断的接触、那黑暗的一面、那断层。"[1]我希望在将来，任何一位听觉设计师也会感觉到有义务这样做。

---

[1] 博托·斯特劳斯："地球：一个脑袋"，见《1984—1994毕希纳奖讲演录》，德国语言和诗学学院编，斯图加特，1994年，第130页。

# 10 人工天堂？

## 对电子媒体世界和其他世界的思考

人们梦想天堂。这梦想是双重的：它朝后追溯一个自时间初开失落的国度，朝前瞄住一个幸福的乌托邦新国家，一个穿过人类历史、有待实现的新天堂。克雷斯特说过一句名言：为了赢回天堂，我们必须再一次"吃智慧树上的果实"；而这将是"世界史中的最后一章"。[1]

本章不是以电子媒体来开启今天的吗？同时，为跟上千年的转折，我们在信息技术知识之树上吃得如此之好，以致于"世界史中的最后一章"顶着"电子天堂"的吉祥标题，不是已经开始了吗？许多人似乎都这样思想

马歇尔·麦克卢汉，电子媒体最早的理论家，1964年即已谈到新媒体会怎样带给我们"一种普遍理解和统一的圣灵降临状态"。[2]

---

① 亨利希·冯·克雷斯特：《作品和书信全集》，第2卷，慕尼黑，1987年，第343页。

② 马歇尔·麦克卢汉：《理解传媒：人的延伸》，伦敦，劳特利奇出版社1964年，第80页。

故此，我们能够用电子媒体的普遍语言来互相理解。这样我们就可以回复到巴别塔建造之前的状态。因此，虽然它还不是天堂本身，可是相对来说也是个天堂般的国度了。

其他理论家没有走得如此之远。易哈卜·哈桑1975年希冀通过电子媒体世界来实现普遍交流的古老神秘梦想，不仅是在人们之间，而且是在人与物和宇宙间的大交流。① 这个新的天堂国度较之老天堂更要完美，因为其中一切物质的东西都将转化为精神的东西。我们人类，最终也将不光变成太初的人类，而且变成天使，完全是精神的存在。

汉斯·莫拉维克，也许是美国最有启发性的人工智能热心人，近年的研究也在指向这一方向。莫拉维克认为，我们应当将心智转向一种数据处理机器，他将之称为“下载”。如是“我们的思想可以彻底从我们本来的肉体以及任何肉体的踪迹里整个儿解放出来。离却肉体的智能就这样一路上升，将会变成……一种奇妙的东西，充分见出其思想的明晰，洞见的深邃。”② 这奇妙的东西将不复是“人类”，因为他将克服肉体的牵制，达到一种纯粹的非物质状态。因此，在这一最高层次的研究领域亦然，向纯粹智能的转化构成了它的目标。

这就是最近的技术的唯一图景吗？不，现代科学早就在心底里作如此梦想了。在它的起步阶段，弗朗西斯·培根在他的《新工具论》卷四中讲到心灵在将来如何“会像机器所为那样进行工作”。笛卡尔相信，新科学“能使我们享受大地的

---

① 见易哈卜·哈桑：“新诺斯替主义：思辨后现代心智的一个方面”，载哈桑：《超批评：时代的七种省思》，伊利诺斯大学出版社，1975年，第121—147页。

② 参见汉斯·莫拉维克：“没有肉体的精神”，见观衷等编：《21世纪的文化与技术》，法兰克福，1995年，第84页。

果实和我们在那里发现的一切好的东西"直到克服通常的"人的状态"。① 比如医药，就不仅用来治疗各种疾病，而且最终可以抵御死亡。通过新科学和它的技术，人们将能无所不知，扶正万事万物，一切都将根据理性得到安排。即便在那时，人们已经开始梦想到头来将不再有脆弱的人类，而只有纯粹智能。

今天，如我曾说过的那样，通过从现代科学中涌现出来的传媒技术，这些希望看来正在实现之中，甚或实现过头了。因为依靠电子技术，我们似乎正在不仅同天使，而且同上帝变得平等起来。存在的神圣模式在传统上被界定为"interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio"，即"无限生命的全面的、瞬时的、完美的拥有"。② 据认为今日的通信广播提供给我们的，便是这一类东西。因为在电子媒体的联盟中，过去和现在的所有现实，都变得可求可得起来，所有可以想象的创造形式，都互动互连着变得可能起来。他们说，电子高速公路将迄今为止躺在沙发上吃着土豆片、着迷于看电视、懒得动弹的电视迷改造成生龙活虎的"沙发司令员"，调遣着无穷无尽的互动信息库存和娱乐的可能性。当阿尔·戈尔平淡乏味地称数据高速公路不过是"促进民主、节省人类生活并创造新的工作"的一种工具时，显然是低估了情势。他应当通过电脑图解和电脑卡通，来说一说新的创造力，说一说成双配对和真实时间模拟性交，说一说通过多媒体的意识延伸，或者虚拟经验同样伸向味觉、嗅觉、触觉领域的发展趋势。因为这里也不例外，人们告诉我们说，最初的成功后面将有无数的可能性跟上，到处充塞着功德圆满的经验——用老

---

① 笛卡尔：《论方法》，见《笛卡尔哲学文选》，第1卷，剑桥，1985年，第143页。

② 博依提乌：《哲学的慰藉》，卷5，第六散。

话来说，这就是一种神圣状态了。

波德莱尔1860年就描述过"人工天堂"，描述过"心灵和感觉的非凡状态"，其中"对无限的热切向往"苏醒过来。[1] 但是他抱怨追求这天堂的传统途径有所不足。鸦片和大麻的缺点是它们产生的幻觉自以为真，并同意志消沉相联系。换个方面来看，波德莱尔将会怎样崇拜电子媒体啊！它们寓示了一个完美的现实又没有否定它们自身的人工性，这个现实中的虚拟性远要透明得多，想象游戏的自由更是原汁原味的。

简言之，波德莱尔的梦想，也是现代的梦想、神秘主义的梦想、人类人间天堂的梦想，眼看是就要实现了，在现在也在将来，在电子媒体的人工天堂之中实现。如果有些东西兑现的方式出人意外，那也无需抱怨：兑现从来就不是从一比一的方式来实现的。不仅如此，兑现中潜在的赤字被兑现中意想不到的剩余给抵消了。

遵循以上导言的思路，我将在本章的第一部分来探讨世界和人工世界的概念，第二部分思考电子媒体的现象学特征，在第三部分，也审视一些反对意见。

## 10.1 自然性和人工性之间的世界

世界是什么？人工世界又是什么，人工世界与非人工世界是怎样的关系？

根据康德的说法，世界是"一切现象的总和"。[2] 但是，这些

---

[1] 波德莱尔：《人工天堂》，巴黎，1860年。

[2] 康德：《纯粹理性批判》，纽约，圣马丁出版社，第323和419页。

现象的世界可以是完全不同的种类。它们的分类分别取决于直觉和感知的主导基础形式。它们将把自身刻写在有关世界的一切事物之上。这些世界中感性的存在物不同于精神的存在物。

人工世界又是什么？你会说，是同自然世界相反的世界。可是自然世界又是什么？或许是物理的世界，可是对此我们是根据亚里士多德、伽利略，还是量子物理的世界来作理解呢？或者，自然世界就是带有经验性质的自然世界吗？抑或是我们日常生活的环境？

## 10.1.1 作为阐释情结的世界

现代哲学，就其阐释学和分析的版本来说，讨论的是世界的多样性。这起因于这一事实：对现实的直接的、无需阐释的进入是不存在的。并非因为这类进入我们无处可觅，而是因为对现实的无需阐释的进入这一似乎是不言自明的概念，事实上自身就相互矛盾，无以立足。任何人阐发这个世界自有的命题，其所为都为他们始料不及。他们相信他们是在讨论一个独立于阐释的世界。但是与此同时，即使就超越了所有阐释的意义上来说，他们显然也给予了这个世界某种解释。因此，他们所言无论如何也称不上是摆脱了阐释的陈述。这一两难困境——它即便有意独立于阐释，也只能作为一种阐释而出现——从原则上讲，是无法躲避的。所谓的自有的世界同样无可避免地是一个被阐释、被描述为超越描述的世界。除却此一类型的阐释和描述，没有对世界的感知可言，不论这感知具体是怎样构成，都是这样。对现实的阐释和描述因此被证明是更为基本的视域，光是在它们的内部，对现实的把握

和言说就完全可能。简言之，没有现实主义，相反阐释是我们认知的原理所在。

我刚才表达的看法是，严格意义上独立的自有现实这一概念，联系近年来的阐释学和分析哲学来看，是站不住脚的，诚如罗蒂和古德曼所示。[1] 但这类看法实是源远流长。它早就是尼采的金科玉律，尼采认为人主要是一种动物角色，是创造虚构故事的存在。[2] 它也是黑格尔的信条，黑格尔表明自有和为人、客体和意识之间的区别是发生在意识自身之中。[3] 它自然也已是康德的信条，他理解的现实，是表现为直觉和范畴形式的先天先验框架内部的一种建构。[4] 事实上这一观念早已属于科学的现代的整个方法，自笛卡尔以降，它的目的不在于表象存在之现实，而在于现实的一种建构更多了些几何意味。[5]

但是回到今天，今天的哲学认为所有的世界，不管它是日常的世界、物理的世界，还是文学的世界，都是建构，因而至少部分是人工所为。人工的或虚构的业绩在一切世界中与生俱来，从感知的基本图式，经象征的种种模式，直到事物的评价形式。不能说这些程序和标准可以直接出于一个自有的现

---

① 例如，罗蒂说过，只有在"某种描述下的现实"。（理查德·罗蒂：《哲学与自然之镜》，普林斯顿大学出版社，1979年，第378页。）古德曼同样解释说，"我们被限制在描述任何被描述之物的方式之中"。（内尔森·古德曼：《制造世界的方式》，印第安纳波利斯，哈克特公司，1978年，第3页。）

② 参见尼采："非道德意义上的真理与谎言"，见《哲学与真理：1870年代初叶尼采笔记文选》，新泽西，1979年，第79—91页。

③ 参见黑格尔：《精神现象学》导言，牛津大学出版社，1977年，第56—57页。

④ 这是1781年出版的《纯粹理性批判》的基本观念。

⑤ 见《笛卡尔文集》，巴黎，1964—1967年，第6卷，第130—117页。

实。所有的世界从根本上说都是人为的世界。

## 10.1.2　人为性的程度

但是，即使人为性如此被普遍接受为一种原则，更多自然世界和更多人工世界的区分，在低一等的层次上依然是在情理之中。一些世界显而易见较另一些世界更多人为性。比如小说的世界，一般来说较日常生活的世界就更多人为性，我们日常生活的世界，较生命古老形式，也更多人为性。电话，这大众传播的工具，以及健康中心——它们毋庸置疑界定着我们日常生活的文化，显然不是自然的产品，而是达到相当高度的人工产品。但是古代世界同样也有人为性：它的发明和仪式。它同样既非纯粹是交托给自然，也非纯粹从自然中来。

总的来看，这意味着人总是可以从某种人工的东西上回复到较少人工的东西，再回复到相对自然的东西上去。但这样做——一旦面对某种更自然的东西，它自身同样会显得是某种人工的东西。人们所说的"人工"，经常是干脆就是相对于旧事物的新东西。而这旧事物反过来，比较它的先辈又已经是人工的东西了。比方说，我们的树林和草地，在我们看来似乎是自然的，可是它们比起洪荒未开的原始森林，又是高度的人为之物，虽然比起曼哈顿的摩天楼丛林，它们确实显得自然，而曼哈顿比起明日城市的某种人工的电脑虚拟，当然反过来又成了自然之物。

简言之，人为性和自然性是反思的概念，它们指示的不是客体，而是方面、角度和关系。这便是同一事物能够一方面显得自然，另一方面又显得人为的道理。不存在人工的或自然的世界本身，只存在相对自然或人为的世界。人为性和自然

性就像其他的反身概念一样，构成一对伙伴。

### 10.1.3 作为一种责任的双重反思

这些论证因此同样必须从两个方面来作考察。"人工的"和"自然的"这一表述，其逻辑就要求当人们谈论一个方面时必须同时考虑另外一面。这是我着力倡导的做法，而且在我看来这对于当前人工传媒世界的讨论尤其重要。你欲充分地谈论这些世界，就必须同时注意它们与之分立出来的那些世界，而仅作为人工世界出现的结果，后者在观念上和事实上都已经有所改变了。后面我进一步详细阐述这类循环的效果，如探究日常生活感知的协调在传媒影响下如何变化，或虚拟和真实的世界如何交互影响等。

强调这一双重反思的责任，我避免自己过于亲近一边倒的描述，诸如简单呼吁完全转向虚拟电子世界。据我观之，抱这类观点的人，都是没有认识到此种发展的双重性质，没有认识到一种立场孕育着另一种立场。对人工世界的迷恋总也是对习以为常陈腐现实的一种反迷恋，对于新世界的欣喜亦是传统欲望过度实现的一种欣喜，是这些欲望的超越和替代。反过来看，我们习惯的现实中许许多多因子随着电子世界的发展，在历经变化和重新定位自己的价值。经验和感知的旧形式并非就已一命呜呼，就像一些狂热的电子信徒们宣扬或希望看到的那样。[1] 印刷术发明人谷登堡的星系并非在消失

---

[1] "谷登堡星系最后的恐龙……面临着灭绝的威胁。"（诺伯特·波尔兹：《混沌与模拟》，慕尼黑，1992，第155页。）

远去，而是在更变它的意义。书本的读者并非电子时代的简单化石，就像人工世界的新的一元文化鼓吹者们要我们相信的那样——具有讽刺意味的是，他们的文字同样是写在书本之中。

只有对新旧世界双重的辩证的思考，才能充分把握当前的状态，这就是我的观点。当然，不论谁想概括当今的时代（作为哲学家人总是记得黑格尔的格言："哲学的使命"是"把握所是"，是"以思想"来把握他自己的时代），[①]当然不论谁准备从事这类工程，必须首先通过传媒来把握我们对世界的确证。但是这类反思也会稀释自身，假如以为只要适应新的传媒方式，将互不相干的概念碎片串联起来，就能成功的话。一些新的传媒理论家，实际上差不多就达到了狂热，以至于不知所写所云的地步。他们的论点是：理性反思在电子传媒时代原则上是过时了，这一论点至少已由他们自己的文字所证明。一个例子是彼尔维特："传媒文本……忘记了辩证法，追求心醉神迷，因为它懂得自己是媒介的一部分。……文本中它骚动的意志在应对漂浮过来的全部概念和信息时，完全是随机的。"[②]我的方法与他们不同。我坚持寻求理性的说明和洞见，对反思的价值毋宁持一种保守的态度。面对话语消解的狂热倾向，这一点在我看来恰恰是当务之急的东西，而不是过时的东西。

---

① 黑格尔：《权力哲学基础》，剑桥，1991，第21页。

② 彼尔维特：《传媒档案》，本森，1993年，第15页。

## 10.2 论电子世界现象学

在本章的第二部分我将尝试讨论传媒世界的一些特征。讨论将使用现象学的方法，但不是胡塞尔的那种超验现象学，而是更重视知觉的现象学，如梅洛-庞蒂和其他一些哲学家，他们从现象学出发，到达的则是一种审美思维。电子世界的新颖性和变异性，它的魅力，特别是审美魅力，又在何处呢？

### 10.2.1 电视：非凡的物理装置

我们从电视这一众所周知的媒体说起。这真是最奇妙的经验，比方说，当我们看一条节目预告，一条影儿从画面空间的深处扑面而来，然后将自身转化成一个三维的形体，如冥冥中有一只魔手推动，进而它飞升、旋转、腾挪，变成了一个二维的结构。或许我们现在已习惯于这类过程，但一开始，它们绝对是令人心旷神怡的。真实世界中可不存在这种现象。或者更确切地说，这类条、形、面亦是真实世界中我们熟悉的，但是它们是隶属于电子媒体空间的不同的法则。物质的物理学不能容忍这类没有重量的运动和神出鬼没的变化。在现实中，三维空间的东西只能看上去、而不能真正变成二维或一维的事物。这更有可能发生在数学的结构之中。电子想象的世界同数学结构的关系较之它同日常世界的关系，更要密切一些。

另一方面，媒体物理学以此等方法，实践了古老的美学梦想。比方说，超现实主义就梦想过这类转化，却只能实现得相当

初步，而且显得笨拙。相反电子形象的操作不但显得优雅从容，而且有一种想当然的自如。比如法国超现实主义画家唐居伊，会多么完美地用今日的电子装备赋予他的作品以形式！

假如人们列举电子世界的现象特征，那么他们首先就会谈论光，谈论自由运动，谈维度与形式的自由游戏。合成图象空间中的运动有似失重状态下的运动。形体失去了它们的惯性、阻力和厚实性。它们变成了光，漂浮辗转出奇妙迷人的运动。电子图像空间具有某种宇宙飞船失重的东西。自由变化取代了经久不衰，内容可以随心所欲予以设置。不仅如此，即便形相联系着真实事物的时候，也处处留下虚拟了图像的趣味踪迹。它们可能暗示现实，但这一暗示自始至终维系着一种自由的指向，它意味着万事万物都也是可以变化多端的。如果到处都有一种"存在之光"，那么这便是电子的空间了。

## 10.2.2　PC 世界的数字本体论

**超速度**

我们来看一个不同的发明，一块我们时代最重要的化石，来看一看 PC，即个人电脑。这里最是叫人惊讶不已的是它的速度，而且再大的数据都能处理。比如，几分钟光景，许多西方哲学家的著作便能为某个特定目的被清理一遍，你得到了井然有序的充裕资料。使用传统文化的阅读技巧，你历时经年方有此等收获，而且差错率会很高。

形象的瞬息性同样是令人惊讶的。转眼之间，所有数据亮在面前，转眼之间，它又消失无踪。电子媒体的世界是一个

瞬息变化的世界。不但算术单位是二进制运作，其本体论同样是二进制的。符号不像某种有机过程那样缓慢形成，而是转瞬即成。同样是在转瞬之间，它们无影无踪了。

这消失的彻底性也与众全不相同。像你我之辈会留下一具尸体，香烟留下烟灰，汽油留下臭味。可是这里什么都消失得一干二净，就像动过手术一样干净。外形相已经是全部存在，背后一无所有，也没有任何东西跟随而至。只有存在和不存在的二元对立。但是即使这对立，也是瞬息间故事。敲一个键，被删除的东西马上原封不动重又出现。哪怕是数年之后。没有年岁的增长，一切依然是新鲜得宛若初次见面，保持着原初的模样。整个世界就像剃刀般精确，同时轻之又轻。很显然这是个叫人着迷的世界。

## 超越日常的本体论

我们再来考察文件的存在形式。它们存在两次以上：显示器屏幕上的模拟存在和存储器中的数字存在。大多数 PC 用户只熟悉它们的模拟存在形式。他们周旋在用户的环境之中。另一方面是软件，对大多数人来说它们是一本有七道密封的书，一个黑匣子。我们当中很少人掌握了编程语言。大多数人是数字文盲——我也是其中之一。

形相和隐藏结构的已知形式的双重命名，似乎是模拟了现实世界中的情景。比如我们知道花儿是什么并且珍惜它。但是我们中难得有人知道花儿物理和化学结构的构成。不光是在电子世界，在日常生活中，现象的内在生命，对我们来说同样是个黑匣子。但两个世界间毕竟存在巨大的差异。倘若你留下一个文件，即电子世界的一个客体，那么它不是以模拟的形式，而是以数字的形式存在于

存储器中。但是，倘若你离开日常生活世界中的客体，那么它们的外观形式则是原封不动保持了下来。这里，现象形式就是形相的持续形式。与此相反，在数据领域中，存在的模拟形式只是处在一种暂时状态。真正的存在是一边模拟，一边数字。

但这里"真正的存在"又意指什么？电子领域里形相和本质的区分还有可能保持下来吗？在日常生活的世界里，这差异可是举足轻重的。古典的本体论，即存在和形相的学说，便是在坚持论述这一关系。

相反在电子世界里，形相和本质的区分是无效的。显示器上的存在和存储器中的存在是完全一致的。形相是"本质"的完美表象，它什么也不缺。"本质"相较形相一分不多，一分不少。实质内容完全是相同的，不同的只有表象的形式，有时候是模拟的，有时候是数字的。

事实上还不仅如此，本质甚至是从属于形相领域的运作。因为倘若你改动了一个文档，那么你也就改动了它的"本质"，以严格的 1∶1 的关系。本质是形相的一种复制。在日常生活世界中，情况恰是颠倒过来：形相是本质的一种复制，而且多半是一种糟糕的复制。

电子世界不存在形相和本质的真正差别，令每一种欲解释电子媒体的传统本体论都被釜底抽薪，失却用武之地。依靠古典范畴人只会误解和误释电子世界。传统本体论总是借口形相不同于本质来批判形相。据说本质便是范型，形相不过是它不完善的实现。当然，古典本体论也梦想形相和本质能够同一，在它的最后阶段，如黑格尔，就相信它是正在目睹进入这种同一性。但是在电子世界，这等同一性一开始就存在了，从来就没有什么差异有劳费心，亦没有形相的某种不足，以使成为一种刺激

或动力，来追求同一性。形相和本质任何时刻都是同一的。适因于此，顺便说一句，数字的文盲、模拟 PC 的纯粹使用者，同样是理直气壮的，他事实上什么也不缺。

### 无法预测的广延性

电子世界是不是因为它缺乏存在与形相间的"虚拟"差异，兴许就较日常生活的世界低下一等呢？恰恰相反，在横向上它对于渐变、突变和革新，拥有一种无限的开放性，为日常生活的世界闻所未闻。在因特网上，数据的联盟可以时时扩大，自身再生，可以互相结合和交合。你可以修订单独一个文档，可以修正它的表征方式，可以将它与其他文档交叉使用，也可以用各种方法将它上网。想一想超文本(hypertext)吧。

电子世界的确可能完全是平面的，但是它是个无限广阔的世界。它具有一种无以预测的横向连接和延伸的多元性，从同一单元的增殖，到复杂的网络工程。数字空间的展开是无穷无尽的。

### 传媒性与哲学

有鉴于这种电子媒体的本体论的哲学意味非同寻常，我想说一点题外话。传媒本体论很显然是反古典的，它比较传统日常生活的本体论及其高贵形式形而上学本体论，是全不相同的另一种类型。它展开的不是一个等级有序的世界，而是一个横向连接的、交叉往复的网络世界，盘根错节不断增长，不断转化。可变性替代了稳定性，浅表替代了深沉，可能性替代了现实性。

这些特点出人意外地吻合最近几十年对于现实的一些最新进的哲学描述，特别是后结构主义作家如雅克・德里达和

基尔·德勒兹的那些描述。[1] 根据他们的观点，现实和理性的特征是转化性，似网络般环环开放，在意义的生发过程中意义永远是在游移，原则上是永无定见的。德里达和德勒兹自60年代末叶起展示了这一看法，那时正当电子媒体起步发展后不久。德里达在他的书里清楚提及了这一语境。[2]

现实的这些哲学新描述，寓示了传统哲学的一种深刻反正。面对传媒，哲学内部传媒性的重大意义第一次被人认可，哲学由此摆脱了它的一个最古老的错误。因为传统哲学相信它自己完全无需通过被使用的媒体来形成思想，不论是口头的媒体还是文本的媒体。意义被认为原初就存在于一种不须传媒的本原状态之中，唯有后来进入传媒，才历经了播撒和异化——这便是从柏拉图到黑格尔且下传久远的思想传统。但是，从60年代中叶开始，马歇尔·麦克卢汉论述传媒的名言"传媒就是信息"，也以相关哲学的方式结出了硕果。麦克卢汉的多伦多古代语文学同事埃里克·哈维洛克，便是此一作为的第一人，他阐述了希腊字母的潜质如何形构了希腊哲学的发展。[3] 其时的结果是开拓性的，诚如德里达所证明的那样，意义总是取决于传媒中的书写，传媒性并非后来的、外在的什么东西，相反，它从一开始就是意义的基本部分，它对于意义过程来说，具有生产性的意味。意义并非如形而上学传统所说，一经同传媒的物质性连接，便"黯然失色"或成了赝品，相反没有这一连接，根本就没有意义可言。这种传统所梦

---

① 参见德里达：《论文字学》，约翰霍普金斯大学出版社，1976年。以及德勒兹：《差异与重复》，伦敦，1994年。

② 德里达：《论文字学》，约翰霍普金斯大学出版社，1976年，第10页。

③ 哈维洛克：《柏拉图绪论》，哈佛大学出版社，1963年。

想的纯粹的、无涉符号的意义只是一个幽灵。感谢传媒的经验，这就是今日哲学中的反思状态。

说完题外话，传媒这门学科之于哲学的举足轻重既经显现，我言归正传，回到第二部分的思路中来，这里我是从电视和个人电脑说起的，并尝试跟踪了电子世界现象学的若干步骤。今天，技术的发展仍在继续，新的发明有多媒体、因特网、万维网和赛博空间。[1] 这里的特征同样是超速、轻盈、变幻性和虚拟性。而位居这一切之上的，是参与感的一种延伸。与视觉同步的是来了听觉和触觉，此一领域的专家们坚信不疑，嗅觉和味觉不过是暂时有所限制，而原则上是没有限制。就现在的话头来说，我姑且就此打住。下一部分里我将更进一步，变换一个视角，来描述经验形式方面，传媒世界在非传媒世界中引起的影响。

## 10.3 电子世界对日常生活世界的影响

电子世界的影响如何改变了我们对日常现实的理解和我们对世界的日常体验？

有人说，人工世界的发展完全就是拓展和丰富了我们的经验。但是说这些话是忽略了这一事实，即增加的新东西，总是改变着旧的事物。比方说，可能性的拓展，总是联系着那单独可能性的贬值：这一个可能性不再那么举足轻重了，因为它

---

① 限于本章的篇幅，我无法单独讨论因特网特别是万维网的的特点，因为它们的新锐和文化内涵，它们需要更大的篇幅。见本书第十一章"信息高速公路抑或一号公路?"。

总是可以被规避，可以被其他可能性取而代之。这里累积的原理是太雄辩了。先前的可能性在量变，它们的构架和地位，都在历经修正。

今日的变革总的来说是双重性质的。首先出现的是虚拟化，就是说，一种对真实的或者说我们对现实理解的一种非现实化。其次，这一点是前者的补充，是现实之非电子经验的一种再确认，特别是再度确认了那些专属于日常现实而不属于电子现实的方面，从今往后，这些方面尤为明显地成为非电子现实的特征，并且有了特别的价值。

## 10.3.1 虚拟化

说起虚拟化，一般来说它缘起于这一事实，这就是传媒法则也正在与日俱增地穿透进日常生活的世界。

如前所述，在传媒中，较之在日常生活中我们见到的是另一种物理学和另一种形相和事件的逻辑。它起始于前面提到的电视屏幕上的变幻图像，通过视觉和赛博空间，营构出叫人见所未见的新维度来。从今以后，现实的不同图式是属于我们日常经验的领域了。这类变异的存在至少显示了这一点：对现实众口一词、舍我其谁的常规理解，有可能是不恰当的，其他的现实图式同样可能存在。我们对现实的这一阐释，开始打开了世界潜在的多元性。人们一开始只是想把这种多元性理解成这样的意思，即：与这一个世界、也就是与这个实际真实的世界相并存的，还有其他的人工世界建构物。但即便如此，对于真实世界的那种我们习以为常的经验，至少也是失却了它声称拥有的排他性，如果尚还不是它

的先在性的话。

**传媒现实和日常现实的相互渗透**

但是，日常现实在传媒现实内部发生，传媒现实进而影响日常现实这一事实，令事情变得更加复杂起来。由此观之，便不再可能在日常现实和传媒现实之间划一条清楚界限。我想列举一下此种相互渗透的若干阶段。

首先，传媒的表征久已成为日常现实的一种权威印记。唯有可以传达的东西，方被视为道地的真实。卡尔·克劳斯早在前电子时代就说过："太初有印刷，然后有世界。"冈特·安德斯 1956 年描述电视时更进一步，将它化解为极有讽刺意味的公式："开始有电视，为了电视出现了世界。"

有了传媒的表征，日常世界便愈益根据传媒的法则来框架自身。比如，它就正在适应快速切割、图像化和高节奏系列化的需要。这导致了传媒和日常逻辑的混和，至少是在那些唯有通过其传媒表征才被认知的现实之中。这类例子数不胜数，如卢曼注意到的那样，我们对世界的所知，大都是来自电视。这样，传媒逻辑就与日俱增地在日常现实中刻写着自身，特别是在那些被挑选出来，被认为是值得电视传播的现实之中。

其次，这对现实本身的安排产生了影响。今天，许多真实事件从一开始出场就着眼于传媒表达的可能性。这对于抗议示威和文化活动一概适用。有时候，同样的情况还见之于个人的自我风格设计。由于现代世界个性的形成最明显不过受理想的传媒形象的影响，日常生活中典型传媒风格的人物，我们是越见越多了。因此传媒的特征也在传媒外部构铸着现实的真正革新。不光是现实的传媒形象，甚而外在于传媒的"现

实本身"，因此也是渗透了传媒确证的因素了。

其三，远程通信一马当先，对我们习以为常的现实的基础坐标，发起了全面攻击。空间和时间，这支撑着日常现实的基本维度，正在日益被引入远程通信世界之中。这电光的速度一统天下，空间和空间之间的距离失去了意义。方位的特征消失了，因为电子媒体设置想方设法克服了所有的地方色彩：你可以从四面八方实现同样的交流。同理，过去和将来，前者通过它的数据表征，后者通过它的计算推断，正在日益贴近我们，趋向于成为某种远距离现实的内容。[1] 空间和时间差异的瓦解正在发生，结果是一个无所不包的现实结构，而非单一的现实。空间和时间作为我们这世界坐标的传统基础，正在变得相对边缘化起来。电子传播世界在这一意义上说，已经在其基础坐标上，改变了真实世界。

如果你没有忘记远距离传播世界中时空差异的这一瓦解，那么其结果就再一次是：现实的多重版式并存于我们的现实之中。空间和时间不复处处都有锐利的分割功能，这功能只发生在某一些领域。在其他一些领域，它们的关联性就在远距离的意义上被中性化了。现实的这些互为矛盾的图式，今天正在成为我们的日常经验。或者换句话说，第一部分我提到的哲学发展作为传媒改变现实的结果，正在日益成为当代人的标准经验：直截了当的现实并不存在，事物或者是这样存在，或者是那样存在。每一种情况下，现实都是一种建构。

---

[1] "将来的时间范畴将会被一个延伸了的现实的范畴取而代之。"（赫尔加·诺沃尼：《时间感的缘起和构成》，法兰克福，1989年，第53页。）

**现实和模拟之间的边界模糊了吗?**

电视消费的新方式以及微电子设计和生产技术的运用,也导致了现实的强制性的弱化。电视现实显而易见不是强制性的、无可逃避的,反之是选择性的、可以变化的、可以处理的,而且可以逃避。要是你不中意,那么可以再换一个频道。就在频道转换之间,高明的电视消费者将现实的这一非现实化也用到其他地方。[1] 因为凡是经常搞电脑辅助设计的人,现实的远距离遥控性和虚拟性,就是他的日常经验。

但是现实和虚拟性的边界模糊到了什么程度?有的理论家相信程度尚低。相反现实和模拟在他们看来还是壁垒分明。比如说,还没有谁将一部肥皂剧中的婚姻纠纷,错当成自己早餐桌上的不快。这固然不错,但作为一种诊断却嫌短视。因为我们肯定继续在用短期的目光区别模拟和现实,而且做得很好,但至为关键的却是它们同传媒交互作用下的长期效果。这方面的研究表明,主流电子世界中人们的行为模式,与日俱增在孕育着日常行为。现实的虚拟化是传媒世界的一个长期效果。

我举个例子来说明这一点。在美国,正在出售一种带有互动成分的 8 分钟的录像带,名叫"视像娃娃"。包装盒里有出生证书和健康证书。用户在屏幕上面对着他们的梦中娃娃,可以不受干扰地欣赏个够。他会对一些句子作出反应,如"吃布丁","朝妈妈笑笑"。可以想见,这孩子是乖得不能再乖了。8 分钟过去,你可以唱支曲儿让他睡觉。包装上面写着:"实实在在地当一回父母而无需真的操心!你喜欢孩子,可又

---

[1] 关于非现实化见本书第四章"超越美学的美学"。

没有时间照料他们是吗？抱走"视像娃娃"！"

用户自然知道模拟和现实的差别。但是关键在于这差别是越来越微不足道了。模拟被视为现实直截了当的替代品，甚而被当作现实的更完美的图式，这完全是因为它提供了机会"实实在在当一回父母而无需真的操心"。模拟的经验愈益被人当作真实行为的母体：婴孩日益被比照起"视像娃娃"，他们与那个理想的电子形象有所不符的地方，不是被看作人性的表现，反成了不完善的负担。在电子世界中，本原趋向于叫人失望，这见之于娃娃的例子，也见之于其他方面，比如艺术。理想的传媒观念，日益成为衡量真实的一种尺度了。[1]

你可能发现这类发展叫人毛骨悚然——显而易见它们是大有问题的。但是，要达成不同的，可能是更有人性的选择，否定现实和模拟的这一交合是无济于事的，只有承认现状，在现状内部明确态度，方有可能。我后面还要讲到这一点。不过我先说完今天虚拟性和现实两相融合的最后一点。

## 赛博空间

虚拟与现实互相融合的中心，今天正发生在赛博空间技术之中。当然，这里讲到的不光是个时髦话题，也是雄辩夸耀和模式识别策略的炙手可热的一个具体结晶。同样，这一技术和它的共振亦有一个值得思考的硬核。这正是我要探讨的。

赛博空间在电子世界中引入了一个全新的要素：在赛博空间中，你不再是面对远方的一幅图像，而是走进画面，借助耳机

---

① 很能说明问题的是，西斯廷教堂中米开朗基罗壁画的修复是由一家电视公司资助的(日本电视网络公司)，修复在电视镜头前圆满完成。

和数据手套，可以在图像的虚拟世界中往返自如，就像在真实世界中一样。"面对图像世界"这个日新月异电子世界的传统特征，变成了"走进图像世界"。图像面前的存在转换成了图像之中的存在，成了人们所说的远程存在。说实在这里耐人寻味的倒不是这些赛博空间仍相当有限的完美程度（你知道，这里同样只能实现程序编制的行为形式，谈不上随心所欲），而是这类赛博空间实验对意识产生的影响，更是至为重要的。进入如同真实的虚拟世界，你可以体验到虚拟的亦可成为真实的，而由此出发，或许会疑窦丛生，兴许每一件真实的东西，反过来也可以是虚拟的。根据莱布尼兹或博尔赫斯等人的世界观，一种意识状态中的真实，确确实实可以成为另一种意识状态中的幻景。[1] 这类宇宙观正在成为现实的普遍假定。现实与虚拟性的边界肯定是在变得不确定和易渗透起来。

## 传媒经验的启蒙效果

人们经常注意到、也经常慨叹电子媒体以上述方式将我们对现实的感受导向一种虚拟化。我认为这个判断是正确的，但是作负面评价有失谬误。在我看来，在传媒给我们习惯理解的现实带来的变化中，几乎可以看到一种传媒和人工世

[1] "的确，即便全部生活据说不过是一场大梦，可见的世界不过是一种幻影，但假如我们自如使用理性的时候，从来没有被它欺骗过，我们愿称这梦或幻影足够真确。"（莱布尼兹：《哲学论文与书信集》，多德瑞奇，1969，第364页。）博尔赫斯的小说《循环的废墟》中一位男子如此栩栩如生梦见异地的一个青年，以致后者成了真人，年青人甚至毫发无损从火中穿行过去。结果是这男子自己毫无损伤穿过了火，大吃一惊发现他自己也是他人梦境中人："他如释重负，又是屈辱又是恐惧地懂得，他同样只是形相，别人在梦见着他。"（《博尔赫斯个人选集》，克里根编，伦敦，乔纳森凯普出版社，1968年，第74页。）

界的启蒙效果。面临新的传媒，现实基本的建构特点，即我们对现实所有领悟的阐释，是前所未有变得更清晰起来。作为它的结果，我们习以为常的现实观同样正历经着从现实主义向建构主义、从给定到造就、从单一到多元，以及从现实到虚拟化的转化。归功于各种传媒现实之间的交互作用，我们正在意识到现实始终是一种建构，至少就其重要的方面而言。过去的现实观只是不愿意承认这一点罢了。[1]

## 10.3.2 再确认

这听起来像是对电子世界及其人工天堂的一篇辩白。但是最终我将谈点别的什么，转换一下重点。因为在我看来，事实上今天是具有双重的特征，占据支配地位的当然是电子世界的无尽魅力，但是另一方面，作为补充，也见出对非电子的不同经验形式的一种新的转向。这一点在近年来的讨论中，是太少为人注意了。我要把它提到桌面上来。

### 相反的经验

如果一切现实，不论它们是个人的、社会的还是传媒的，都是建构，那么它们之间的选择就不再是在存在和形相，或真理与谬误之间进行，相反是不同图式之间的选择，这些图式根据不同的背景，都潜在地具有相等的权利。所以，首先，我们对我们的选择负责。其次，现实的一种图式可以导向另一种

① 我们再次遇上了由新的电子媒体传达的经验模式与当今主要哲学原理之间的和谐一致。我上面已解释了媒体的反等级制的本体论和思想的可传达性。媒体经验对哲学和其他学科有一种启示作用。

图式的新评价。其优势能够在对比中令人注目，这另一个图式也能因此成为一个令人向往的对象。

这一点尤其适用于电子与非电子世界的关系。电子世界再次确认了非电子世界的经验形式，后者根据对比的法则，被公认同样是发生了变化。

正是当马歇尔·麦克卢汉宣称传媒就是信息的运用（这一点我并不怀疑）之时，电子媒体因为一系列原因，肯定缺乏其他传媒特有的经验形式。电子媒体可以把一切事物把握掌中，但是就像任何其他媒体一样，它们只能用自己的方式来把握事物。同样的事物有时候可以用此一媒体来表现，有时候可以用另一媒体来表现，就此而言，相关媒体的特征和限制性也就突现出来。换言之，电子媒体同样具有它自己的特点。它们当然是提供了极大的机遇，但并非所有的机遇。今天令人感兴趣的不光是传媒的可能性，而是与此相反，一些电子媒体所缺乏而专为现实的其他形式所有的特质，同样越来越引人注目。

## 反向选择

因此，今天我们再一次听人说起，把惰性看作是超速度的对立面，抵制和不变对立于无处不在的可动性和可变性，固执对立于自由游戏，厚重对立于轻灵，一贯和可靠对立于互依互存，一键之捷让人重新回味起缓慢的、自足的进展，任意的可重复性唤醒了对独特个性的欲望。电子技术的无所不在和虚拟机会的蔓延导致人渴求起另一种在场，渴求“这一个、这一刻”的无法重复的在场，渴求独特的事件。相对于清清白白的透明，晦涩朦胧重振雄风。比较信息处理器的智力，对物质的笼统无知重又显出了魅力。

上面讲到的反向价值可以据其概念，归类在若干标题之下，诸如“物质”、“身体”、“个性”、“独特性”等等。对自身空间和时间的强调，对不变和不可重复性的钟情，在我们眼里重又显得重要起来。故此博托·斯特劳斯指出，在铺天盖地的传播中间，是诗人担当起“非媒介的、直接的、被中断的接触，那黑暗的一面，那断层，那异国他乡的特征。”[①]同样，贝尔托卢奇的《巴黎最后的探戈》中，无以名状的情景判然不同于滔滔不绝的说白，为一种独特的爱创造了环境。

我们有充分的理由为沉默辩护使它不致招架不迭。我们有理由珍视我们自己的想象，这是他人所没有的，而且要高于社会的和互通的电子想象。同样我们再次珍惜起我们容易衰老的脆弱的肉体，以抵制合成身体的完美无缺和永葆青春。

## 远程通信的经验和自然的经验

远程通信的经验和自然的经验截然不同。它们的悬殊差别是无以更改的。今天的电信世界中距离正在消失，但是这并不意味我们的身体也在消陨。信息处理器越来越快，但是我们的感受、运动和心理能力并没有加快。电脑的处理能力无以复加与日俱增，但是我们的生命时间、反应时间以及综合时间一如既往。

身体是一个保守的东西，它始终是我们各种活动的一个条件。从哲学方面来看，形体的意义作为对电子非物质化倾

---

① 博托·斯特劳斯：“地球：一个脑袋”，载《1884－1994毕希纳奖讲演录》，德国语言和诗学学院编，斯图加特，1994年，第126－137页。

向的一种抗衡，在过去数年中已被反复讲了个够。利奥塔曾经提出，谁能够脱离身体来思想？对此他作了否定。[①] 从现象学的角度来看，德瑞福斯曾经指出，假如不回溯到物质性和日常经验，就没有理解。[②]

同理，从人类学的前提来看，维里略和波德里亚亦为我们生理的肉体作了辩护，反对它们形而上的和技术的重新装备。[③]

形体性、个性和物质性之被提出，并不仅仅是显示我们思考的条件和限制。它们得到的不仅仅是辩护中的肯定，也不纯粹是在示威。所有这一切依然还是某种功能化的种种形式。这些方方面面，更应当因其本身而得到承认和肯定。

当然，我们的身体也追求变化，而且面向着发展。经典式的更快、更高和更强，是这一发展的体育模式。今天我们是联系着技术设计和电子传媒在强化身体。身体对这一趋势，并非就是一味反对。前面描述的电子媒体的魅力，感染的不仅仅是智能和想象，它同样也感染了我们饥渴的、不满足的躯体。

但是传媒自有它的不可捉摸处，躯体也有一种不屈不挠的君王气概。今天我们正在重新发现它们，作为对世界传媒化的一种反动。比如说，想一想纳多尔尼的“发现缓慢”，以及

---

① 见利奥塔：“思想能够没有身体吗？”，载利奥塔：《非人：对时间的反思》，剑桥，1991年，第8—32页。

② 见德瑞福斯：《电脑能干什么：人工智能的局限》，纽约，哈珀罗出版社，1972年。

③ 见保罗·维里略：“行为设计：从超人到超时间人”，载《事物的消失》，第71—95页。波德里亚：“超生活和不死性”，载《国际历史人类学杂志》，3(1)，1994年，第95—111页。一些当代人梦见自己特别先进，发现自己身处设计的领域，再不受硬件限制，要多自由，就多自由，客体在最大程度上消失不见。这在根本上是种误导。它是中子弹的倒转版式，中子弹杀灭一切人类生命，这里则是人要消灭一切客体，它是给未来主义的错误想象提供弹药。

汉德克对疲倦的称赞。[1] 在电子潜能与日俱增的喧嚣世界中，不可再现的一个时刻和一次相会，其独特性正再次被我们重视起来。一只美丽的手、一双漂亮的眼睛，愈益叫我们欣喜不尽。我们在回忆那些简单行为的自在自足的完美，一次散步、一餐饭食、一片风景，以及孤居独处，摆脱了传媒，摆脱了一切传播机器的孤独。

当然，对这类行为的重新发现和新的评价，不过是在抗议一个由传媒决定的世界的背景及其浮躁心态。它无法同这世界分离开来。传媒世界就在这类经验的地平线上升腾而起。但是上述经验也是对传媒世界的一种控制，并且往好说将在这世界中强化自身。

### 补充性

我希望不致引起误解。当然我并不想以此一对身体和个人的再确认，作为电子世界人工天堂的纯粹反程序，而不如说是后者的一种补充程序。这些相反的方方面面并不否定电子世界的魅力，也不单纯是回到感觉经验中去，就像前电子时代那样。这一再确认同样因电子世界的经验而益发精彩。两者之间有着明显的联系。有时候，自然经验恰恰也就是虚拟世界的爱好者追求的东西。我喜欢的例子是硅谷的电子怪人们傍晚驱车海岸，去看真正是无与伦比的加利福尼亚日落，然后他们回到家里的电脑跟前，一头钻进因特网的人工天堂。

我反对的完全是传媒狂热者们截然相反的观点，和他们

---

[1] 斯坦恩·纳多尔尼：《缓慢的发现》，慕尼黑，1983年。彼特·汉德克：《试论疲劳》，法兰克福，1989年。

的历史目的论。照这种论点看来，只有经验的电子形式才是先进的，其他一切都不过是老古董，活该断子绝孙。针对这种观点，我强调上面列数的再确认，以及电子发展的双重性质。

但是，这样做的时候，我并不希望自己将成为智能的和电子的交流与身体的和自然的交流之间的两分法的牺牲品，这类两分法是电子狂热者们描画出的图式。纯粹智能经验和身体感官的强制两分，就像莫拉维克所示，显然是错误的。没有身体的参与，就没有智能经验；没有身体，就没有电子经验，这也是利奥塔和德瑞福斯的立场。这在时下最新的发展中即可见出分晓：当你在虚拟现实中旅行了三个小时，回到日常生活里，如是至少在一开始，生理上会有诸多不适，比如说，头昏脑胀的感觉久久不退。身体一直在参与这场旅行，它较智力愈是疲倦得利害。

如前所述，经验的电子世界和非电子世界之间，也有移位和交互的影响。但是说到底是一种互为呼应的不可替代性。自然经验之不可替代电子经验是我们所熟悉的。电子世界的奇特魅力同经验的通常形式截然相反，它的存在就取决于这一不可替代性。但是电子经验同样无法替代自然经验。与其说它是克服了自然经验，不如说它有时欠缺了些自然经验特有的某种东西。这一点是人们不愿意看到的，至少电子狂热者俱乐部的成员们不会愿意看到。所以它也是我要加以指出的一点。

在真实的空间或虚拟的空间中信步穿过一座建筑，比如说圣彼得大教堂，是有差别的。经验的差异显而易见，虽然在观念上接受可能会有困难。在眼前的屏幕上观看一尊佛像，完全不同于在真实生活中走近这样一座高达 25 米的整体形象、一个庞然大物。在加利福尼亚的峭壁上经历日落，与在家

里看影碟中的日落，亦是相去何远。

**再确认和反确认**

但是，我所说的"再确认"有一个方面需要补充。人们可能很有理由反对说，上面谈到的这类再确认，只能发生在非电子世界中长成的人群之间，他们的社会关系是非电子的。因为对于他们这些今日人口的老一代成员来说，既然起点上是相对来说比较自然的经验模式，便也可以回到那些诸如一方面已被电子经验掩盖，一方面它们自身的价值又被重新认识的经验形式上去。但是对那些赛博青年，情况肯定大不一样。对他们来说，回归"自然经验"根本就不可能意指回到基础经验，而充其量不过是经验的另一种模式。不仅如此，人身处电子的社会关系之中，"自然经验"是不是那个终究见出特定的意义，以及它是否说到底就是电子传媒经验的一种羸弱的、趣味索然的变种，都还是大有疑问的。

但是，今天的年轻人对于经验形式的多变性，显而易见地具有一种惊人的敏感性，即便变异仅仅涉及电子世界内部一种经验形式和另一种经验形式之间的差异，如电视、音像游戏、在线聊天、网上冲浪以及虚拟现实等等之间的差异。较之他们的长辈，年轻人对于这类不同传媒和经验模式的特点远要敏锐得多，他们知道如何把它们用好，如何恰当地使用它们。作为他们先前的传媒训练、即他们电子社会化的结果，他们经历了种种反确认：他们珍视不同传媒的特征和特点，对比对照来使用它们。

不论是再确认还是反确认，两者都认为，通过采取几种道路，我们的生活会变得更加新颖、更加令人鼓舞。总的来看，我

认为，今天的人正在变成传统的形而上学从未认真思考过，或者说总是予以否定的什么东西。他们在变成流浪者——当然，这里我指的与其说是地理上的含义，远不如说是精神上、心理上的含义，不妨说日常生活的游牧和流浪。我们开始穿梭在现实的不同形式之间，一切仿佛是自然而然。我们的文化形构越来越显出它跨文化的一面，[1]我们的行为追随着多种选择，我们的理性越来越变成横向的。[2] 今天的人，我想同样应当生活在上面描述的两种现实之中。你应当能够享受旅行在不同电子世界之中的快感，但不仅仅是在电子世界，同样也在其他的世界里。

## 现代性的双重特点

就上述观点总是把技术发展作为它的指导方针而言，这一切是不是最终导致对现代性的否定？是也不是。现代性有两个起源，两个迥然不同的起源。斯蒂芬·涂尔明在他1990年出版的《大都市》一书中对这一点作了详细阐述。一方面，17世纪有笛卡尔的现代科学把目标瞄准了纯粹理智和透明性。但是从16世纪起，另一方面也有伊拉斯谟和蒙田的人文主义，它通过"切切实实关怀人类生命"[3]而显示出它的独特风采。涂尔明将两者趋势都一直推演到了今天。这里我的叙述

---

① 见本书第八章"未来的城市：建筑理论与文化哲学面面观"第三部分。

② 关于这里讨论的电子和非电子经验的双重选择，博托·斯特劳斯发表了同样的观点："我希望未来的人有种灵活的双重天性，以使他能够既擅长技术，同时又是个有血有肉的人……对于个人来说，这将是去经验一种平衡的而不是一种剑拔弩张的文化分裂。"（博托·斯特劳斯：《仿效派的过错》，慕尼黑，1997年，第173页。）

③ 斯蒂芬·涂尔明：《大都市：隐藏的现代性议题》，芝加哥大学出版社，1990年，第xi页；双重起源亦见第23、42—44页。

也同他的观点相吻。在人工电子世界里，笛卡尔的科学主义传统登峰造极。但是，在与此相辅相成的对有限、形体和个人的再确认之中，人文主义的基本主题也重振了雄风。涂尔明也讲到，今日需要的是"对16世纪人文主义智慧的再度把握"，当然，并不放弃笛卡尔传统的成就。[①] 这就是我的确切立场。我们不应将现代性的两个方面简约为一个极端，不论是沉醉于传媒之中，还是一味迷恋肉体。我们应当保持——或者说找回——我们的两元性。

---

① 斯蒂芬·涂尔明：《大都市隐藏的现代性议题》，芝加哥大学出版社，1990年，第xi页；双重起源亦见，第174页。

# 11 信息高速公路抑或一号公路？

## 11.0 引言

### 11.0.1 两种公路

我想把对美国信息高速公路的思考同对另一种公路的探究结合起来，我是说加利福尼亚的一号公路。信息高速公路是90年代的工程：遍布美国的数字传播系统加上电脑、电视和电话线路，使人可以交叉得到形形色色的一切信息。一号公路是加利福尼亚最漂亮的公路，从北加利福尼亚伸向墨西哥，大部傍着太平洋海岸，景色迷人。

将对信息高速公路的前瞻同对州际公路系统的后顾结合起来，并非没有先例。拉尔夫·史密斯早在1971年，就在他的《有线国家》一书中，第一次谈到了一种“电子公路系统”，他也是将电子系统与州际公路系统进行比较的第一人。[①] 近年

① 拉尔夫·史密斯：《有线国家：有线电视：电子传播公路》，纽约，哈珀罗出版社，1972年，第83页。

来阿尔·戈尔(美国前副总统),美国信息高速公路的倡导人,也提议说:"一个卓有成效的方法,是将国家信息基础设施设想为一种公路网,很大程度上就像在50年代起步的州际公路。"[1]在戈尔的例子中,这种比较甚至带有个人色彩:其父是前参议员老阿尔·戈尔,他就通过国会,帮助孕育了1950年代的州际公路系统。[2]

上述比较通常是旨在推动新的系统。州际公路系统作为两者当中的前辈,证明已克服了许多精神和情绪上的困难、获得了极大的成功。这种比较也许也能帮助新的系统,克服重重困难。

但是我为另一个缘故来比较两种公路的反思。我既不想来以旧证新,也不想说为了当代性的缘故,我们只管朝前走,走进新的系统。我的目标毋宁说是比较维系着两种系统的两种经验,说明我们应当将它们结合起来,应当对两种公路作一番巡视。

## 11.0.2 信息高速公路的概念

信息高速公路一旦完全建成(这可能是在2000年左右),使用者们将能够访问那些最大的图书馆,将能参与许多虚拟的社区,将能设计他们自己的电视节目、电视购物、电子购物、远程交际、远程门诊……当然,这个目录远不是完备的。政府称这新的系统为"国家信息基础设施"(NII)。但它的使

---

① 引自雷德·戈尔兹伯勒:《直言信息高速公路》,印第安纳波利斯,1994年,第4页。

② 同上书,第13页。

用自然是超国界的，因为信息高速公路提供了进入全球网络的通道。

从根本上说，高速公路结合了这两种本原和两种远景。第一种是脑力方面的高速公路，这里信息和传播是关键商品。第二种是娱乐方面的高速公路，这里电影、电视节目、交互游戏和家庭购物十分普遍。前者是立足于信息之上的信息高速公路远景，它发端于国家对电脑在线服务特别是因特网的经验。通过个人电脑和这一网络系统的连接，人可以敲键访问不可胜数的信息库，包括新闻、研究论文、书籍、商业统计，政府报告，健康提示，如此等等。

相反，立足于娱乐的远景视信息高速公路为有线电视的一种延伸。人们不再是坐等电影或节目的到来，而是想看什么，就能够看到什么，什么时候都行。这种节目同样也包括了交往活动，看电影你可以选择结尾，游戏中你可以出演一个角色。

高速公路工程的目标，就是融合这两种远景。就像全国研究理事会指出的那样，"国家信息基础设施应当能够履行一切种类的信息服务，从所有的提供者到所有的消费者，通过的所有网络提供者，以天衣无缝、便捷可行的方式。"[1]当然，这个令人骄傲的远景不光有许许多多的困难有待克服——包括技术上的和经济上的挑战，甚至还有不同利益集团矛盾冲突引发的阻碍，它还必须直面一些同信息高速公路纠葛难分的问题，例如，难道它就没有生产那些无穷无尽、乌七八糟的信息

---

[1] 引自雷德·戈尔兹伯勒：《直青信息高速公路》，印第安纳波利斯，1991年，第7页。

噪音吗？倘若不是这样，难道它不生产过量的信息，给使用者平添麻烦，搅乱他们的视线，最终使他或她无法找到所想要的东西吗？选择的自由面临太多的选择，不是反而失去了自由吗？信息系统难道不会扩大社会上信息富人和信息穷人之间的差距吗？它会不会威胁到个人隐私？难道它不会增强自恋情结，弱化社群感和分享的价值吗？它会不会使年青人沉溺在新技术当中，愈益难以掌握社会技能，应对真实的世界？问题肯定同样远不止这些。

## 11.0.3 本章的结构

在下面的思考中，我想讨论一下以上说到的一些问题。首先是信息超载和被认为是自由丧失的问题(I)。回答这个问题，我将考察一下因特网，这是迄今为止发展程度最高的信息系统。然后，我将讨论自恋和社区感失落的问题(II)。为了这个话题，我将来讨论所谓的虚拟社区。讲到这一点，我将要为高速公路工程来作一辩护，驳斥一些老生常谈的反对意见，它们要么是出于无知，要么就根本不愿意承认真正在发生的东西。此种态度是同文化批判的传统立场紧密相连的。但是我不会一味鼓吹新潮流，或者甚而将它们吹捧为现时和将来唯一值得我们去跟随的趋势。我的思考不如说将重点放在某种反潮流的当务之急上面，我将它称之为经验之非数字形式的再确认(III)。在本文第三部分，我将集中来谈这个方面，同时就当今徘徊在不同类型现实之间的种种方式，作一浏览。

# 11.1 使用信息高速公路和使用一号公路

## 11.1.1 因特网:信息超载还是增加个人自由?

**全球性和个性**

因特网使人能接触到铺天盖地的种种信息。你能得到的新闻、标题或信息涉及到银行、娱乐、环境、体育、市场、版权、医药、最高法院的裁决,如此等等,不一而足。你能读到《镜报》或《快报》等各种各样低成本的出版物。

当然,使用这一系统需要专门的技能,以便不只是什么都看到,而且能找到你真正需要的东西。但是,即便你上网不过几个小时,你也就具备了一定程度上的技能。这系统完全是不言自明的。

信息的多样化产生了这样一种效果,这是令图书馆的每一个传统读者也都十分赞赏的:你正在翻阅的那本书边上,恰恰就是你费尽心思到处觅的目标。因特网让你将信息浏览个遍,作为搜索的副产品,常有这等意外之喜。

使用这一系统,人们很快就养成一种选择的习惯,用他自己的方式将所获信息化繁为简。游刃有余的使用者们在系统中绝不会迷失自身。专家系统让他们受益匪浅。被称之为

"知识代理人"的软件程序以人工的知识激发我们追踪信息，删除那些碍手碍脚的选择。这个软件甚至把"应当知道"和"高兴知道"区分了开来。

因特网系统也提供了个人选择新闻的机会，这是你自己的新闻收集。使用名叫"第一"的服务，你可以界定出你感兴趣的新闻类型，每天晚上，一个专家系统会将它白日里收到的15000个新闻故事搜索一遍，归到你分门别类的栏目之下，第二天早晨，你就看到了你的新闻。另一种叫做"新闻广播"的服务，甚至能够一天24个小时给你提供个性化了的新闻。不用多久，人们将不仅能够选择他们的电脑屏幕，而且能够选择他们的电视屏幕。

信息的超载事实上并没有让人分不清东南西北，也并非只提供一些信息噪音。大可不必抱怨千篇一律的威胁，这常常是那些追随文化批判旧思路的人所发。恰恰相反，可获得信息的整体性，使你得以从容不迫来作出个人的信息选择。

学术研究在这里显示出的优点更是巨大的。可获得的资料不仅齐全程度令人叹为观止，而且搜索关键词语，系统甚至常能展示给你许多意外的惊喜。它既能综合全面，又有创造性。

因此新技术不是在威胁我们，而是在增加信息的自由和个性化程度。问题在于你必须善于使用。不过收音机和电视的使用也曾经是这样的。在因特网上，甚至你一路走去，什么时候想要帮助，就有帮助出现。

**后现代视野付诸实践**

在《后现代状况》一书的结尾处，利奥塔在他给信息时代提出的建议中间，讲到过有必要让公众自由访问各种类型的

资料库。[1] 这一点，我认为恰恰就是因特网付诸实践的东西。每个人都可以为他或她自己的、没有人来监督的目的，得到并且使用信息。其内在的交互性，即令使用者不仅能够接收、而且能够向潜在的一大批其他兴致勃勃的使用者发出信息，也是服务于同样的目的。

但是，不同信息资源的开放性以及低廉的使用费用，是需要有效地加以保证的。

**政府的责任**

这当然是个政治问题，今天的美国政府看来是意识到了它在这方面的责任。因此，阿尔·戈尔说：我们必须"提供开放的网络"。"我们可以采取的最重要的步骤，是制定能替每一个人降低费用的政策，来提供全面的服务。"讲到"避免制造一个'有'信息和'没有'信息的社会"这个民主口号，阿尔·戈尔指出，"这是源出美国的旧有传统。广播、电视和公共教育，都在致力于消灭这一有和没有的沟壑。"[2]

坚信传播的解放和民主功能，一般来说也是传统美国的信念。1835 年，托克维尔就说过：

> 我只知道一种途径可以增加一个勤于实践的民族的繁荣，我坚信这是适用于一切国家和一切地方的。这个途径不是别的，乃是增强人际交流的便易程度……美国

---

① 参见让-法朗索瓦·利奥塔：《后现代状况：知识报告》，明尼阿波利斯，1984 年，第 67 页。

② 引自雷德·戈尔兹伯勒：《直言信息高速公路》，印第安纳波利斯，1994 年，第 19、18、18 页。

作为一个国家，享有的财富是空前丰盛的，相应于它的年龄和拥有的手段，它也尽了最大的努力，来提供我所讲到的传播。①

由此观之，信息高速公路就是追求古老的美国梦的当代方式。

## 信息沟壑和民主

这样看来，沟壑不在于有信息和没有信息，而是存在于需要信息和不需要信息的人们之间。这个问题据我观之，是同民主息息相关的。低成本的自由使用是民主的需要，也是政府必须关注的。但是某人愿意或不愿意利用提供给他或她的可能性，那就完全是他们自己的决定。倘若使用者和非使用者之间有一条沟壑，不是因为成本，而是因为兴趣，那么就没有什么可以非议的。民主必须提供同样的机会，而非强加于人同样的使用，或者说将使用限制在平均的水准上面。这类倾向是源出于一种错误的平等观念。平等应当是机会的平等，而不是使用的平等。

在这些方面，我想我们可以将新技术的解放和个性化效果更推进一步。那些使用新技术的人将不会遇到信息噪音，而是得到信息收获；那些只发现信息噪音的人不会来使用新技术。抱残守缺，惧怕一统，是没有根据的。就像今天其他许多领域一样，这里的普遍化是同与日俱增的个性和多样性携手并进的。个人选择的可能性并非仅仅是为小圈子存在，而

---

① 托克维尔：《美国的民主》（见戈尔兹伯勒：《直言信息高速公路》，印第安纳波利斯，1994年。戈尔兹伯勒没有说明页码。）。

是存在于所有的层面之中，从学术研究的便利到个人娱乐的许多选择。

## 11.1.2 使用一号高速公路：非电子形式经验的当代再确认范例

**日落旅游**

现在，我来变换一下我所说的现实类型。我要来讲述发生在加利福尼亚中心的另一个故事。因为微软电子的领先地位，这个州是如此热心于信息高速公路的发展。

每天晚上，人们钻进汽车，驰向一号公路，为的是一睹太平洋海岸的夕阳西下。在斯坦福我有几回目睹了这一景象，但同样的场景也在其他地区发生。从斯坦福出发，大约花上半个小时，你就能抵达一号公路，来到山岩上你熟悉的地方，或者信步海滩，观看太阳下山。有人更省事一些，他们驱车到硅谷和大海之间的小丘之巅，从那里远眺风景和日落。这些人为什么这样做呢？

答案显而易见。加利福尼亚的日落是独一无二的。你一旦所见，终身难忘。叫人着迷的不光是大海色彩变幻，令人难以置信，从白色变为无穷的灰色，再转向蓝色、粉红和黑色，最精彩的是金属般澄澈的天空，染上黄、绿、橙、红层层色调，加之斑斑云点，缕缕雾霾，妙不可言。在我个人看来，这最奇妙不过预现了我们最后的经验，我们死亡时候会有的印象。[1] 自

---

[1] 当然，我并不是说在我们最后的时分我们会看到一片海洋和一块天空，但是我们有可能经验到，也许是以完全不同的方式，同样的无限，经验到冲向宇宙的运动，摆脱了一切束缚，沉浸在一种最后的拯救之中。

然，人们通常不过就是享受了这大自然的绮丽美景，未必想到死亡。但是我确信不疑，19世纪的德国画家弗里德利希，一定是会爱上这些加利福尼亚落日的。

## 生活在两个奇境中

不论人们在他们的个人视野中体验到了什么，我的看法是这种落日旅游在电子奇境的时代非但不会衰落，而且还会繁荣起来。不仅如此，同样是这些人沉溺在两种经验之中：在美好的古老自然中，也在电子的现实中；在一号公路中，亦在信息高速公路中。回到家里，这些人中的许多人坐到他们的个人电脑跟前，转向因特网上的虚拟现实。

这些人得了精神分裂症吗？当然没有。两种现实可以很好地共存并且融合起来。它们看来甚至是在相互挑战督促呢。

理解这一对应现象的一个方式，可以求诸类比：两种经验都超越了狭仄的地方性，奔向更为宽广的地平线，渴求一种普遍的视野。另一个解释可以求诸对比的模式：虚拟性的经验似乎与日俱增相伴于对完美现实的一种欲望，后者在正常情况下是难以得到满足的。这使人向往起原初的现实，给人以一种张力，而最终是对原初经验的一种再确认。由此观之，观看无与伦比的加利福尼亚日落，就成为实现这一欲望的一个机会。当你用大部分时间来追踪虚拟现实，观看落日恰就成了你时有需要的一种自我实现。

## 11.2 虚拟社群

在本文的第二部分我将讨论另一种典型的责难：电子传播的与日俱增的使用导致所谓自恋主义和社群感的丧失。

### 11.2.1 赛博空间中的虚拟社群

**典型的责难和显见的优势**

很显然，电子传播的使用在今天是与日俱增。"聊天"是当今最常见的热线活动。人们彼此交谈——在键盘上书写，然后盯住屏幕等待回话。他们就一切问题进行交流，公共的也有私人的，精辟的也有平庸的。关于电子传播的魅力，有些解释是极能说明问题的，我只举其中的三种。

首先，对于某些特定的人群它有优势：很难结交新朋友的残疾人发现，在电子传播中，他们得到的对待，正是他们想要得到的——他们希望人们把他们当作思想者，当作观念以及情感的传播人，而不是外貌古怪，走路或说话的方式不当的肉体。

其次，它有一些普遍的优势：上线后你轻而易举就能跨过国家和文化的边界，遭遇民族和宗教背景各各不同的无数人等，来自地球上的每一个角落，年少的和年长的，直截了当，轻松愉快。不是真实的美国，而是电子的美国，或者说电子的全球，才是今日的大熔炉。

第三个理由是，在虚拟的交流中，你总是可以决定将自己披露或者隐藏到什么程度，决定表现你人格的哪一方面，或建构你的什么形象。在日常生活同时也在电子传播中展示你自己，你可以更充分地实现你的自身价值。

赛博空间的生活一般来说似乎是符合传统美国梦的另一个方面的。它的形成适如托马斯·杰弗逊的追求目标：建立在个性解放优先的基础上，以及投身于多样化、多样化和社群。但是，电子媒体的传统的文化批判反对这类传播的任意性和不负责任性，叹息它所谓的单一化效果，甚至责备它弱化了日常生活中的社群感。这些人说，电子传播就增强个人主义的角度来说，可能是"现代"的，但是我们需要的是朝向社群主义的"后现代"转向。我们应当反抗电子传播的后果，限制它的使用——至少，社群主义者就是这样说的。[①]

## WELL 的例子

我不敢恭维这一批评。我想通过更进一步考察虚拟社群，来揭示这批评的谬误。

虚拟社群有不同种类。你们都知道科学话语的利刃今天在向虚拟的科学社群转移。因为通过电子邮件你可以读到分子生物学家和认知科学家们尚未印出的电子报告，这远在它们被出版以供阅读之前——出版之时也就是它们的过期之日。

---

① 叫人大惑不解的是，说来也巧，社群主义的崛起和共产主义的衰落正好同时发生。也许社群主义没有说出口的目的，就是在西方文化的内部建立一种半共产主义的主张，以便应对外部敌人的突然消失，这个我们身份的可爱的有机的组成部分。

但是我要说的不是科学的，而是日常生活中的虚拟社群。我首先要提及霍华德·莱因戈尔德资料丰富的报告，他谈的就是这类社群中的一种：WELL。[1] 社群位于旧金山附近的海湾地区，大都是由当地人组成，但是也向其他使用者开放，如其名所示，因为 WELL 的意思，就是"全球电子连接"(Whole Earth' Lectronic Link)。同类系统存在于世界各地，如东京的 TWICS、伦敦的 CIX、巴黎的 CalvaCom。每一块大陆上，都有千百万人参与这类公告板系统。单是在美国，1993 年里，大约就有 6 万个这样的系统，时距它最初诞生在芝加哥和加利福尼亚，不过才 14 年时间。每一个这样的系统参与的人数从十来个到数千不等。

重要的、也是令人惊异的是：这些社群里成员之间有着巨大的凝聚力。虽然是虚拟的，这些社群在日常生活中可是效率不凡的社群。容我举证来自 WELL 的三个例子：一是家长会议，这里家长们直接受益于其他家长们的经验，当你在孩子头上发现一个扁虱，求教社群中人将它去除，比找儿科医生快捷得多。这些人是你所信任的，因为通过数番交谈，你了解了他们。另一个例子是，有一天，有人报告说，他家里有人得了白血病。其他参与者的答复既有情感安慰，又有出谋划策。不出数个星期，归功于这个话题上的信息交流，他们中的大多数人都变成了血液病的专家，开始懂得家长能怎样承受孩子就医而不疏远他人的关心。第三个例子是，社群的一个以前的成员后来移居亚洲，有人报告说他住进了新德里的一家医院，患了重肝炎和肝功能衰竭。几天之内，社群尽其所能，组

---

[1] 莱因戈尔德：《虚拟社群：电子前沿的家园化》，纽约，1993 年。

织了一大笔救助资金，然后转出款项，让病人到旧金山地区的一家医院作进一步治疗。你看，从日常问题到急救病人，社群是一心助人为乐，表现了一种超凡的团结精神并且付诸实践。文化批评所说的自恋、孤立和社群感的失落，事实上都没有根据可言，而是恰恰相反，虚拟社群的交流方式，是所谓的真实社群早就失落不见了的。

## 重返社群和民主

也许我们非得来思考一下这些问题的另一方面。如果说保守的批评责备虚拟社群是丧失了真实的社群情感，那么它是在倒果为因。因为在信息的公共空间从我们真实生活中日渐远去这个事实面前，很显然对虚拟传播形式的追求是一种结果，而非起因。

从原则上说，虚拟社群与其说是对民主的威胁，不如说可以成为重建民主的一种当代方式。对于这一点我只消提出三种论证。

第一，电子传播一定程度上重构了公共空间，后者的目标和衰落哈贝马斯早有描述。[1] 电子传播可以成为市民中间观念的一个自由交流和基础讨论的领地。信息网络真正构成了一种“电子场”[2]

第二，虚拟社群很大程度上是社群感的仲裁人，后者的消失如此经常地为人们所哀叹。如罗伯特·贝拉就哀叹美国的社会共通感的丧失，呼吁必须重建社群。[3] 虚拟社群在我看

---

① 参见哈贝马斯：《公共领域的结构转化》，麻省理工学院出版社，1989 年。
② 莱因戈尔德：《虚拟社群：电子前沿的家园化》，纽约，1994 年，第 14 页。
③ 参见罗伯特·贝拉等：《心的习惯》，伯克利，加州大学出版社，1985 年。

来，至少一定程度上是重建团结和社群的恰当手段。因此，探究它们的民主潜质比起纯出于无知地谴责它们，要明智得多。

第三，虚拟社群同政治学和大众传媒相反，可以增进民主。政治学已偏离了公共讨论和参与，转向党派经营，自产自销，故而丢失了灵魂，差不多就成了民主的门面。公共传媒到20世纪末叶，根据本·巴吉坎的预言，将为五至十个大集团所垄断，控制世界上大部分重要的信息渠道，这些传媒巨头可未必会献出他们私人拥有和控制的网络使用权，供自由无羁的市民和非政府组织来传布他们感兴趣的形形式式信息。在这样的情景中，虚拟社群中的可供替代的地方和流动信息网络，正好可以激活以市民为基础的民主，使之重振雄风。当然，我不是说虚拟社群为当前的民主问题提供了某种，甚或一种充分的解决办法。比方说，它们如何在一个国家的水平上，整合这些社群的多面性？但是我反对对这些虚拟社群的民主潜质，作那种太自鸣得意而且盲目的指责。

总而言之，以丧失社群感为名责备转向虚拟社群，是把结果当成了原因，完全没有认识到这些社群的公共的和民主的恰当内容。

## 11.2.2 虚拟社群重新进入真实空间

让我转向另一个话题。论证了反对电子传播的老生常谈是愚蠢并且没有根据的之后，我想谈谈前面我就高速公路的使用和落日的魅力作对比时，提到的另一个方面：虚拟社群和日常现实之间，有怎样的关系？

## 重新进入

虚拟社群不必非得留在赛博空间里。它们可以重新进入真实空间。甚至已经出现了这样的趋势。

莱因戈尔德报道说,WELL社群有时在它的某个成员家中聚会。[1] 虚拟的交谈变成真正的接触。WELL的成员们在旧金山海湾地区还有一年一度的野炊。世界各地的其他社群也是如此。

对于虚拟传播的一般反对者来说,这是不可思议的。但事实上这非常自然。赛博空间和真实空间既没有必然的也没有确定的区分。就像前面的例子所示,电子传播经常是高度关注着现实生活中的问题。[2] 这些人当中的团结程度,也尤使得他们期盼在真实生活中相见。

我想强调两点。第一,虚拟社群从来就不排斥日常现实。第二,真实传播甚而似乎是构成了电子传播的一种实现,或许是最终的实现,即完成本身。

## 回归日常经验

虚拟社群的成员们,当他们在现实生活中相遇的时候,有点像我前面描述过的落日爱好者。两种情况下,从虚拟向现实经验的回归都发生了(就"现实"是指日常生活而言)。或者更尖锐地说,真正在发生的,是日常经验通过虚拟经验的一种显见的再确认。这一点就我所知,在近年来的讨论中,还没有

---

① 参见莱因戈尔德:《虚拟社群》,纽约,1994年,第2页。

② "在真实生活中"(in real life)在电子传播中是个常用语,简写为IRL。

得到足够的认识。

当你遇到通过文字往来，包括私人文件的往来而变得非常熟悉，可是又从未亲身见过的人时，真实的经验真是个非同寻常的东西。莱因戈尔德把这描述为“我一生中最奇特的感受之一”。[①] 一位通过因特网的聊天室认识她男朋友的学生说：“第一回触摸到他是我一生中最激动的时光之一。走进机场，看到他坐在那里，在真实无疑的生活当中，我战战兢兢，可是棒极了。”[②]

我们早已习惯了虚拟我们的私人关系，通过信件或者电话线。在我上面提到的例子中，人们走的是相反的方向：他们从虚拟性走向日常现实。这些现实中没有一种是将自身封闭起来的。我们可以从一种现实走向另一种现实，它们也相互影响和渗透。记住我的日落描述：在某种意义上，这些加利福尼亚的落日同样既是真实的，又是虚拟的。虽然是自然现象，它们在审美层面上寓示了一种高度的虚拟性。而这自然就是使我们着迷，使我们趋车去观看它们的动力所在。

为不致遭到误解，我既不把朝日常现实的转向视为电子世界人造天堂的单纯反对纲领，也不把它看作对感觉经验，诸如前电子时代经验的回归。它的再确认是赏识电子世界的一个补充步骤，“自然”的指涉点上被点缀蚀刻上电子世界的经验。两种现实互为渗透，因此自然现象不仅仅是电子或虚拟经验的传统反角，而且同样能够成为它的当代伙伴。

---

① 莱因戈尔德：《虚拟社群》，纽约，1994年，第2页。

② 戈尔兹伯勒：《直言信息高速公路》，印第安纳波利斯，1994年，第121页。

## 11.3 再确认:双向视角

我为通向电子传播和虚拟社群所作的辩护,是遵循一种双向的视野。我们太经常把对这些趋势的辩护或推进,等同于拒绝言说的自然的或日常生活形式的经验,声称它们是次等重要,或者说落伍过时了。但这完全不是我的思想。我莫若吁请注意这一事实:高度发展的电子世界与对经验的非数字形式的新赏识和再确认,是携手并进的。硅谷的网络怪才们同样倾心于落日的魅力,海湾地区的 WELL 社员们也将他们的交往伸向了现实生活。

我要倡导的正是这样一种双向的模式,它在描述上是恰当的,规范上是乐观的。电子经验并不仅仅是克服或吸收了经验的传统形式,而同样也再次确认了这些形式,承认它们是种不可替代的极限,甚至,将它们界定为一个追求的目标。正是根据这两种经验,巡游在信息高速公路上,也巡游在一号公路上,使我们的存在得到了一种更为充分的、当代的实现。

# 附录一

## 我怎样走上哲学之路*

开始我想学的并不是哲学，而是数学和物理学。当时我才 15 岁，但书籍已始终吸引着我。虽然自己家里书籍不太多，可是每当父亲拜访朋友时，我总可以跟着去，并在父亲朋友的书房里翻寻几小时，这对我可是最大的享受。当大人在讨论教育事业的未来时，我就坐在地上阅读伏尔泰、尼采、莱辛和海克尔的著作，以及关于特洛伊、阿赫斯维和弗里德里希二世的书籍。在我父亲去世后，城市图书馆就成了我的家，下午至晚上我总是在那里看书。我阅读康德和萨特的著作，但也阅读自然科学书籍，首先是能到我手里的所有相关书籍，包括难得陈列在那里的美国专业杂志。数学和物理学，特别是核物理学使我着迷。遗憾的是我的数学知识有限，独自一人无法进行关于光量子的计算。不久之后，我在书店里发现了《罗沃尔特德文百科》，我的知识面也就随之拓宽。因为，我把零用钱都用来买书了。

16 岁时，我为"伽里略"所吸引，布莱希特对观察和呆视的区别也使我感到十分美妙。当时，比恩马特的联邦共和国剧院正在上演有关这位物理学家的戏剧。一位老师送给我一张

---

* 陈泽环译自《34 位哲学家的哲学之路》(汉堡，1996 年)。

戏票，这样我就能在邻近的城市中观看了这一戏剧。是的，当时有这样的老师，这里我怀着感激之情列举其中两位的名字：迪特·洛茨和爱德加·弗吕歇特尔。那时我也始终明白，今后我将学习数学和物理。

那么，后来我为什么会学哲学了呢？事情是这样的。我逐渐发现：在自然科学中，我寻求的关于什么是世界最内在奥秘的答案，实际上是一个真正的哲学问题。这样，自然科学就成了一种媒介，通过它我期望能够解答世界之谜，最好能够获得哲学上的解答。由此我意识到，我应改学专业。从此以后，我就直接学习哲学了。下一个学年，我在学校里作了一个关于莱布尼茨单子论的讲演，同学们由此称我为"莱布尼茨"。又一个学年之后（1965年），我作了一个关于马克思的报告（自然是戴着红色围巾）。我的哲学之路似乎已经开通了。

那时，我从一个人文学科定向的高级中学转到慕尼黑的马克斯·普朗克高级中学（以自然科学为主）就读。但这最终结束了先前自然科学对我的那些吸引力。我第一次体验到自然科学误以为自己处于进步顶端的浅薄和狭隘。

然而，我当时还没有最终决定献身哲学。因为慕尼黑提供了一个仍然吸引我的前景：艺术。在艺术之家我参观了19世纪的法国绘画展览。从此，我的房间里充满了画油的气味。不久之后，我又参观了第一届波伊斯展览，这对我又是一个启示。但这次使用的主要是铅笔。感谢慕尼黑使我接触了文化，这是能够成为生活方式的伟大并具有挑战性的文化。

在高级中学，没有人鼓励我的哲学爱好，但却有人鼓励我的艺术兴趣。我的美术老师使我不知如何是好。他们认为，我应该去读美术学院。但我对此没有信心，确实不应该有信心。

这样我就选择了大学哲学系。期望大，失望也大。开始的几个星期，我从这个教室转到那个教室，就是找不到符合我的哲学观念的课程。有许多高深莫测的课题，有时则是无用的东西，甚至是废话，总之是缺乏推动力。

我深深失望了。但是，我的辅修专业考古学和艺术史的情况则完全不同。这里有许多吸引人的活动，首先是在考古学中。顺便说一下，我学习这一专业，可以说是出于疏忽。当时我认为，学习艺术史要有考古学的基础。因为我原则上不到学习咨询处去，我要走自己的路。后来我才知道，考古学决不是艺术史的基础。但我始终认为那时的偏见是对的，并为自己选修了考古学而感到高兴。

一天晚上，我偶然地去听了关于"西方哲学史的新时代"的讲演课，这改变了一切。我终于感受到了长期徒劳地寻求的哲学气息。思想之路，伟大的思想之路被指明了。只是这一讲演尚未涉及关于当代理解的问题。从而，我这样了解哲学，了解不同于古典哲学的使我感兴趣的，即以在思想中把握自己时代为目标的哲学；并且不是在大学中，而是在电影院中，首先是在歌达德的电影中。从此，我是电影讲演和学术讲演同等热心的听众。后来三个学期，我在马克斯·米勒指导下学习，他是晚上讲演课的老师。此外，我还听了恩纳斯托·葛兰西的讲课，他的风格一直留在我的记忆中；而阿洛伊斯·哈尔德则教我学会了阅读和反思。

然后，我要换老师继续学习。朋友们劝我打消到加达默尔和阿多诺那里学习的念头，因为他们太老了。这样，我就去维尔茨堡的海因里希·罗姆巴赫那里学习，因为他的"实体、系统和结构"给我的印象强烈。尽管有以后出现的所有分歧，

但我始终认为，罗姆巴赫是我所能结识的很少几个重要哲学家之一。当我作为他的助手时，我利用了走自己的路的自由。在通常的教学计划中，没有批判理论和福柯的内容。他们是被禁忌的。但大学生喜欢我的补充，因此他们对我是不可缺少的。现在，我哀伤地回想着那些日子：为给一个讨论班上课，我有整整一周的时间可以支配。如果像福柯的《词与物》这样的著作都可以作为课题，那么还有什么书籍不可以阅读和进入课堂？

决定性的是我对亚里士多德的研究，它开始于1982年我的关于审美问题的大学授课资格论文。我花了四年的时间研究亚里士多德。原本我要写的题目是感性史，但我一直停留在亚里士多德那里。因为我认识到，对于这一课题，并且不仅仅对于这一课题，亚里士多德都是奠基性的。在研究中，我觉得不能依靠译文研究，因为译文就像研石一样。我必须能够研究亚里士多德的原著。因此我学了希腊语。（当这本书出版时，由于其古典语言上的准确性而受到称赞，这使我感到十分高兴。）

通过对亚里士多德的研究，对我个人的影响很大。在哲学中，我始终有一种没把握的感觉。这种没把握既涉及哲学行为的意义，也涉及它的学院式的出版形式。获得博士学位（关于艺术问题）也没改变我的这种感觉。但对亚里士多德的研究则不同。在获得博士学位之后的日子里，我才感觉到：我真的在研究哲学。我最终有了这样的感受：从此之后，在哲学中不再需要有人简单地指点我了。我认识到，哲学的关键在于：什么是可靠的阐释，深刻的模糊如果不能转换为概念上的清晰，就必须消失。我开始感到，我是有哲学能力的，我对献

身哲学的决定再也没有发生过怀疑。正是由于对亚里士多德的研究，我的哲学之路终于开通了。

后来，我只有两次体验到类似的强烈吸引：当我阅读利奥塔和维特根斯坦时。1983年，我极其兴奋地、带着一种很奇特的感受阅读了利奥塔的《Le differend》。我难以相信：正是利奥塔以最清晰和最透彻的方式说出了我始终在试图思考的、但从未把握住的想法。我是幸运的。显然，我的思考是有意义的。我找到了心灵上的同伴，就像以后展现出来的那样：包括对亚里士多德的特点的评价、直至细节，对康德的把握，以及对大山的喜爱、生活中的特定爱好等等，都达到了一致。我不再是孤独的；不可言说的表象是可以言说的。研究维特根斯坦的情况则相反：开始没有兴奋，而是感到相当劳累。后来，我的思考逐步进入了维特根斯坦指出的道路，这样我以后就能在其中行走自如。现在，我几乎能用维特根斯坦的名言来表达自己的任何一个心爱的想法。正是由于这个动机，我始终喜欢引证尼采的格言："对于那些能被认为是反对你的想法的东西，不要克制和沉默！这对你是值得的，这就是思想的正直。你必须采取反对你自己的行动。"

最后，自1985年起，我一直在思考这一问题：横向理性。读大学时，我曾对同学说过，对于一种真实的思想，人们不能仅仅只在头脑里思考，而且也必须在夜间用脚来思考。多年来，我正是以这种方式(愉快地或失望地)思考横向理性的问题。在这一思想明确之后，我又如何把它清晰地表达出来？如何使其变得可以理解？这是艰苦的岁月，即我写关于横向理性书籍的日子。此书于1995年出版。对此也许已没有什么可干的了。因为我觉得我已献身于这一思想了。

# 附录二

## 人名译名表

**A**

| | |
|---|---|
| 阿多诺 | Adorno, Theodor |
| 阿基米德 | Archimedes |
| 艾略特 | T. S. Eliot |
| 艾森曼 | Eisenman |
| 安德斯，冈特 | Anders, Gunther |
| 安菲翁 | Amphion |
| 奥维德 | Ovid |

**B**

| | |
|---|---|
| 巴舍拉尔·加斯东 | Bachelard, Gaston |
| 巴吉坎·本 | Badgikian, Ben |
| 包豪斯 | Bauhaus |
| 鲍姆加登 | Baumgarten, A. |
| 贝尔·丹尼尔 | Bell, Daniel |
| 贝尔托卢奇 | Bertolucci |
| 贝拉，罗伯特 | Bellah, Robert |
| 贝伦特 | Berendt, Joachim-Ernst |
| 贝聿铭 | Pei, I. M. |
| 本尼·阿道尔夫 | Behne, Adolf |
| 边沁·杰里米 | Bentham, Jeremy |
| 本雅明·安德鲁 | Benjamin, Andrew |
| 本雅明，沃尔特 | Benjamin, Walter |
| 彼尔维特 | Bilwet, Agentur |
| 毕加索 | Picasso |
| 伯麦 | Bohme |
| 波德莱尔 | Baudelaire |
| 波德里亚 | Baudrillard |
| 玻尔 | Bohr, N. |
| 伯尔格，彼得 | Berger, Peter L. |
| 博尔赫斯 | Borges, J. L. |
| 波尔兹 | Bolz, Norbert |
| 布克哈特 | Burkhardt |
| 柏辽兹 | Berlioz, Hector |
| 波洛克 | Pollock, J. |
| 波普尔，卡尔 | Popper, Karl |
| 布尔迪厄 | Bourdieu |
| 布莱希特，贝托尔特 | Brecht, Bertolt |

哈桑.易哈卜　Hassan.Ihab
哈维洛克　Havelock,Eric
海德格尔　Heidegger.M.
海森堡　Heisenberg.W.
汉德克　Handke.P.
荷尔德林　Holderlin,F.
赫德尔　Herder.J.G.
赫拉克里特　Heraclitus
黑林.雨果　Haring.Hugo
荷马　Homer
赫歇尔　Herschel
赫斯　Hesse, Eva
洪堡　Humboldt
胡塞尔　Hussel.E.
霍布斯　Hobbes.T.
霍布海默　Horkheimer,M.
霍克尼　Hockney,David

**J**

杰弗逊　Jefferson.Thomas

**K**

凯奇　Cage.John
卡拉瓦乔　Caravagio.M.
凯库勒　Kekulé
开普勒　Kepler,J.
坎珀　Kamper,Dietmar
康德　Kant.Immanuel
康定斯基　Kandingsky
考夫曼　Kofman
柯布西耶.勒　Corbusier Le
克尔凯郭尔　Kierkegaard,S.
科克霍夫　Kerckhove, Derrick de
克劳斯　Kraus,Karl
克劳茨　Klotz, Heintich
克雷斯特　von Kleist,Henrich
克利.保罗　Klee,Paul
库恩　Kuhn,Thomas S.
库克尔豪斯,雨果　Kukelhaus.Hugo
奎因　Quine, Willard Van Orman

**L**

莱布尼兹　Leibniz
莱因戈尔德.霍华德　Reingold.Howard
雷奥默　Reaumur
兰契第　Ranchetti, Michele
利奥塔　Lyotard, Jean-Francois
里尔克　Rilke,Rainer Maria
里普　Lippe,Rudolf zur
里斯　Rhees,Rush
里特.约翰　Ritter. Johann Wilhelm

| | |
|---|---|
| 里特，约阿希姆 | Ritter, Joachim |
| 利希坦 | Litchtein, Roy |
| 索·列维特 | LeWitt, Sol |
| 林内 | Linne |
| 罗森斯托克-休塞 | Rosenstock-Huessy |
| 罗蒂 | Rorty, Richard |
| 吕曼 | Luhmann, Niklas |
| 卢索罗 | Russolo, Liugi |
| | **M** |
| 马蒂斯 | Matisse |
| 马夸德 | Marquard, Odo |
| 马尔库塞 | Marcuse, H. |
| 马里纳蒂 | Marinetti |
| 马列维奇 | Malewitsch |
| 马奈 | Manet |
| 麦克阿利斯特 | McAllister |
| 麦克卢汉 | McLuhan, Marshall |
| 美杜沙 | Medusa |
| 梅尔 | Meier, G. F. |
| 梅洛-庞蒂 | Merleau-Ponty |
| 蒙德里安 | Mondrian, P. |
| 蒙克 | Munch, E. |
| 蒙田 | Montaigne, M. |
| 米切利希 | Mitscherlich, A. |
| 缪塞 | Musil, Robert |
| 莫拉维克 | Moravec, Hans |
| 莫兰迪 | Morandi |
| | **N** |
| 纳多尔尼 | Nadolny, S. |
| 那喀索斯 | Narcissus |
| 内铎 | Nedo, Michael |
| 尼采 | Nietzcshe, F. |
| 纽拉斯 | Neurath, Otto |
| 努斯鲍姆 | Nussbaum |
| 努韦尔 | Nouvel, Jean |
| 诺瓦里斯 | Novalis |
| 诺依豪斯 | Neuhaus, Max |
| | **P** |
| 普莱斯纳 | Plessner, Helmuth |
| 普鲁斯特 | Proust |
| 庞加莱 | Poincare |
| | **Q** |
| 屈密 | Tschumi |
| | **S** |
| 塞拉 | Serra, Richard |
| 施莱尔马赫 | Schleiermacher |
| 施莱格尔、弗里德利希 | Schlegel, Friedrich |
| 史密斯，拉尔夫 | Smith, Ralph |
| 施奈德尔巴赫 | Schnadelbach, Herbert |
| 舒尔兹 | Schulze, Gerhard |
| 斯宾诺莎 | Spinoza, B |

| | |
|---|---|
| 斯罗特迪克 | Sloterdijk, Peter |
| 塞纳特 | Sennett, Richard |
| 斯特劳斯 | Strauβ, Botho |
| 斯特劳斯 | Straus, Erwin |
| 苏戈尔 | Suger, Abbott |
| | **T** |
| 坦圭 | Tanguy, Yves |
| 陶布斯.雅谷 | Taubes, Jacob |
| 提瑞西阿斯 | Tiresias |
| 涂尔明 | Toulmin, Stephen |
| 托克维尔，德 | de Torqueville, Alexis |
| | **W** |
| 瓦莱里 | Walery, Paul |
| 王尔德 | Wilde, Oscar |
| 韦伯，马克斯 | Weber, Max |
| 维里略 | Vihlio |
| 韦克斯勒 | Wechsler, Judith |
| 维特根斯坦 | Wittgenstein |
| 维特鲁威 | Vitruvius |
| 文图里 | Venturi, Robert |
| 沃森 | Watson, J. D. |
| | **X** |
| 谢林 | Schelling, F. W. |
| 席勒 | Shiller, F. |
| 辛克尔 | Schinkel |
| | **Y** |
| 雅克特 | Jacquette, Dale |
| 亚里士多德 | Aristotle |
| 伊拉斯谟 | Erasmus |
| 伊索 | Aesop |
| 伊雷格瑞 | Iregaray, L. |
| 英加登 | Ingarden |
| | **Z** |
| 詹克斯 | Jencks, Charles |